

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **Études hispaniques et hispano-américaines**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Cécile RAMIREZ CIFOLA

Thèse dirigée par **Michel LAFON**

préparée au sein du **Laboratoire ILCEA-CERHIUS** de l'UFR de
Langues, Littératures et Civilisations étrangères
dans l'**École Doctorale Langues, Littérature et Sciences
humaines**

Les formes de la binarité dans l'œuvre de Martín Kohan : une écriture de l'antagonisme

Thèse soutenue publiquement le **8 novembre 2013**

devant le jury composé de :

Monsieur Julio PREMAT

Professeur d'Études hispaniques et hispano-américaines, Université Paris 8,
(Président du Jury)

Monsieur Dardo SCAVINO

Professeur d'Études ibériques et ibéro-américaines, Université de Pau,
(Rapporteur)

Madame María A. DURÁN

Professeur d'Études hispaniques et hispano-américaines, Université Lumière
Lyon II (Membre du Jury)

Monsieur Michel LAFON

Professeur d'Études hispaniques et hispano-américaines, Université
Stendhal Grenoble III (Directeur de thèse)



$\dot{A} Na\zeta a$

Remerciements

Je souhaite remercier tous ceux qui m'ont accompagnée au long de ces années de recherche, et dont le soutien m'a permis de mener à bien ce travail parfois difficile. .

Je remercie tout particulièrement Monsieur le Professeur Michel Lafon, qui a accepté de me diriger depuis mon master 2, pour son soutien constant et ses encouragements aux moments où j'avais besoin que l'on croie en moi.

Ma gratitude s'adresse également à Madame et Messieurs les Professeurs Marián Durán, Julio Premat et Dardo Scavino pour avoir accepté de siéger à mon jury.

Je remercie mon mari pour sa patience et son écoute infinies, et tant d'autres choses encore ; mon petit garçon, aussi, pour le bonheur quotidien.

J'adresse aussi d'immenses mercis à mes parents, pour leur aide si précieuse, et pour m'avoir éduquée au milieu des livres. À toute ma famille et belle-famille également, dont les paroles de soutien ont été d'une importance inestimable.

Je suis tout particulièrement reconnaissante envers les amis qui ont pris le temps de me lire et de partager ma passion pour la littérature, en particulier Claire Latxague, mais aussi David Coste et Marie-Dorothée Sabatier.

Je remercie chaleureusement Martín Kohan, dont la bienveillance a beaucoup compté pendant toutes ces années ; pour avoir accepté de me rencontrer, et pour son univers fictionnel et son langage savoureux grâce auxquels ce travail de recherche n'a jamais cessé de me passionner.

Merci beaucoup à mon père, pour sa curiosité et pour le partage de connaissances, à Élise Moisson-Leclerc, pour les livres empruntés et les échanges stimulants, et à Christian Estrade, pour son aide généreuse.

Sommaire

Introduction.....	9
Martín Kohan.....	9
« Bipolaridad en la historia argentina »	13
Corpus	16

Chapitre 1 La mise en scène de l'incommunicabilité : dialogues de sourds entre culture de masse et culture d'élite 21

A.	<i>Raúl et Miguel, frères ennemis : les « masas » contre la lettre dans La pérdida de Laura</i>	28
1.	Le rapport au langage.....	28
2.	Violence et douceur	34
3.	Silence et cacophonie.....	41
4.	Lenteur et précipitation	48
5.	Doute et certitude.....	60
B.	<i>Alfano et le docteur Vicenzi : passion du romanesque contre rigueur historiographique dans El informe</i>	69
1.	Des personnalités diamétralement opposées.....	71
2.	De la conception et de l'usage du langage.....	77
3.	De la conception du récit historiographique	84
C.	<i>Los gauchos et le poète : la barbarie et la civilisation, deux univers qui se côtoient sans se voir dans Los cautivos</i>	93
1.	La civilisation et la barbarie	95
2.	Le mot-crachat contre le mot écrit.....	104
3.	Le dedans et le dehors, l'eau et la terre, la surface et la profondeur.....	109
4.	Temps cyclique contre fuite en avant	115
D.	<i>Verani et Ledesma : boxe versus musique classique dans Segundos afuera</i>	120
1.	Deux sphères qui ne se touchent pas.....	124
2.	Deux interlocuteurs qui ne se comprennent pas	130
3.	Un long match oratoire	141
E.	<i>El Dueño et Giménez, narrateur contre personnage dans Cuentas pendientes</i>	147
1.	Un narrateur de l'élite contre la bêtise et le fascisme	150
2.	Langage littéraire, langage populaire	155
3.	Un « versus » plus problématique : écriture contre l'abjection ou écriture de l'abjection ?.....	158
4.	Best-seller de M. Lychton contre roman de M. Kohan	162

Chapitre 2 De la fatalité du malentendu à la valorisation du désaccord 169

A.	<i>L'échec total de l'union amoureuse</i>	169
----	---	-----

1. L'objet du désir hors de portée	171
a) <i>Los cautivos</i> : l'amour idéal relativisé, l'amour qui s'enfuit.....	171
b) <i>Segundos afuera</i> : l'homosexualité frustrée, le mari trompé, l'amant abandonné.....	178
c) <i>Museo de la Revolución</i> : l'amour frustré par les exigences de la politique militante.....	183
d) <i>Cuentas pendientes</i> , ou un narrateur qui n'échappe pas aux affres de l'adultère.....	189
2. La mise en échec de l'amour réciproque	191
a) L'amour parodié dans <i>El informe</i>	191
b) Le non-amour et l'amour assassiné dans <i>La pérdida de Laura</i>	198
3. L'échec sexuel ou « el choque de lo blando contra lo blando » dans <i>Cuentas pendientes</i>	203
4. Le viol.....	206
a) Comme manifestation de la bestialité du gaucho	206
b) Comme abus de pouvoir du supérieur hiérarchique	209
 B. <i>La remise en question de la notion de milieu</i>	215
1. L'impossibilité d'être à mi-chemin : la mort de Laura	215
a) La scène du quai : Laura ancrée dans un lieu-limite.....	216
b) « El fondo y la superficie ».....	216
c) De Raúl Laura à Migue Laura et « literaura ».....	220
d) L'identification avec le grand-père, lui aussi à la charnière entre deux mondes.....	224
2. Luciana Maure et Estela Bianco : ambiguïté d'une conversion au monde lettré	233
3. Le milieu investi de valeurs négatives : les « gris » de la dictature.....	241
a) Des personnages à la fois blancs et noirs, ou ni blancs ni noirs	245
b) La couleur grise.....	259
c) Des figures de l'indécision.....	266
d) La soumission à l'autorité ou le goût de l'indiscutable.....	271
e) Le refus de voir, de savoir, de comprendre.....	283
 C. <i>Le conflit mené à son terme ou la rés(v)olution revigorante</i>	309
1. Le cultivé terrassé par l'inculte	312
a) La littérature foulée au pied par la culture de masse : <i>La pérdida de Laura</i>	313
b) La défaite de l'expert en mots contre l'ignorant : <i>Cuentas pendientes</i>	316
c) Le photographe mis à mal par son modèle : « El arte de la fotografía ».....	327
2. Le grand militaire ridiculisé par l'humble	332
a) « El Libertador » ou le Père de la Patrie triplement éclipsé par un domestique	333
b) Le commandant Centurión mis en échec par un gamin : « El sitio ».....	339
3. La revanche du personnel domestique contre le maître : « La servidumbre ».....	344
4. Le triomphe de la Révolution sur l'amour : <i>Museo de la Revolución</i>	347
 Chapitre 3 Entre nécessité politique et fécondité littéraire de l'antagonisme	350
 A. <i>Altérité et conflit, éléments constitutifs de l'identité</i>	351
1. Considérer l'individu « x » dans son rapport avec « y » : illustration par deux exemples.....	352

a) Hemingway et Castro, ou l'intérêt de considérer « x » sous son rapport différentiel avec « y »	354
b) Tolosa et Gorostiaga, ou pas de « x » sans « y »	359
2. La nécessité politique de l'antagonisme	363
Quelle littérature politique ?	363
L'obsession de l'antagonisme culturel	375
Grossir le trait pour mieux signifier	377
Célébration du désaccord, rejet du consensus	380
Assumer le conflit intérieur et l'antagonisme politique	383
3. La désarticulation des mythes de la Nation : une contre-autorité	393
Une mythologie nationale puissante	393
Le mythe : une approche théorique	394
La mise à nu des processus de construction du mythe	399
Les mythes de l'argentinité : entre dévoilement et désarticulation	401
B. <i>La fécondité littéraire de l'antagonisme</i>	410
1. La pratique hypertextuelle, entre reconnaissance d'une filiation et volonté d'émancipation	410
a) Les allusions	416
Un león ibérico no-rendido a sus plantas	416
Las cenizas verdes y grises de Laura Woolf	419
b) Les plagiats ou quasi-plagiats	422
Muero tristísimo	424
Una pena martin-fierrina	427
Las Máximas para Juanito	428
Cuando el sol la cresta no dora de los Andes	433
c) Quelques cas d'hypertextualité	434
Erik Grieg y el beso imposible de Emma Z.	435
Una pena extraordinariamente borgesiana	440
Unos cautivos bárbaramente echeverrianos	446
Un sitio desierto y tártaro	451
Ciencias juveniles	455
2. Dédoubler pour multiplier les couches de signification	462
a) Le mot qui se dédouble ou l'univocité du signifiant remise en question	463
L'« anillo » ou les effets pervers de l'univocité	463
« Soler », ou quand la routine tue la signification	469
Je pèse mes mots donc je suis	471
Prospérité de la polysémie	473
L'épanorthose ou la binarité par tâtonnement	476
b) La dichotomie entre le fond et la forme	480
Pureté formelle, monstruosité diégétique	482
Dire l'omniprésence par le silence	484
La tension inhérente au jeu narratif : un personnage-narrateur idiot et lettré	491

Une écriture dynamique et rebondissante de l'inaction et du presque rien	495
Conclusion	499
Bibliographie.....	503
ANNEXE	518

Introduction

Martín Kohan

« Nominativo plural: populi. Vocativo plural: populi. Acusativo plural: populos. Genitivo plural: populorum. Dativo plural: populis. Ablativo plural: populis. Enunciado: populus, populi. Segunda declinación, masculino. » À cette récitation de latin connue sur le bout des doigts par Miguel, son frère Raúl, qui lui a promis de l'aider à réviser, répond, absorbé par son écran de télévision : « Lo del enunciado del púpulu no lo encuentro [...], pero ya empieza el Negro. Deberías verlo, Miguelito. Por lo menos una vez¹. ». À travers cette lutte qui oppose la leçon de latin – représentative d'un personnage qui observe le langage sous toutes ses coutures – et l'émission de divertissement du Negro Olmedo – représentative d'un personnage abruti par la télévision et en adoration devant ses idoles du petit écran –, le premier roman de Martín Kohan (Buenos Aires, 1967), publié en 1993, manifeste une préoccupation qui n'aura de cesse de se manifester tout au long de son œuvre et sous des formes multiples. La question de la dichotomie, mise en scène dans *La pérdida de Laura* à travers une communication vouée à l'échec, sépare ainsi deux frères et deux sphères culturelles qui n'ont absolument rien en commun. La tension qui s'installe entre le fervent partisan d'Alberto Olmedo et le non moins fervent admirateur de Borges débouchera fatalement sur l'anéantissement de l'un des deux rivaux. Dans les romans suivants, cet antagonisme entre la culture populaire et la culture lettrée se reproduira çà et là, dans des intrigues et des temporalités très variées, mais toujours suivant un objectif précis. L'auteur évoque ainsi cette dichotomie, qui a tout d'un combat sans merci, comme une réflexion que la fiction servirait à approfondir, affirmant à propos de son roman *Segundos afuera* : « Quería trabajar sobre las relaciones entre la alta cultura y la cultura popular, en contra de la premisa de que esas dos dimensiones culturales dialogan, se impregnan y se contagian. [...] Yo prefería trabajar con la idea contraria: no dialogan, no se entienden y no se comunican². ».

¹ *La pérdida de Laura*, Buenos Aires, Tántalia, 1993, p. 21. Lorsque je citerai des ouvrages de Kohan, je me contenterai d'évoquer les titres sans le nom de l'auteur.

² Silvina FRIERA, « Prefiero recuperar las antinomias », *Página/12* [en ligne], mai 2005. URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-51073-2005-05-15.html>.

Prendre le contre-pied d'une hypothèse à valeur de prémisse, voilà une attitude tout à fait caractéristique de cet écrivain argentin, enseignant de théorie littéraire à la Facultad de Filosofía y Letras de l'Université de Buenos Aires où il a obtenu son doctorat³ (il a également longtemps enseigné à l'Université de Patagonie) et qui, suivant un modèle borgésien encore en vigueur en Argentine – comme en témoignent des figures telles que Ricardo Piglia, César Aira ou Alan Pauls –, se montre aussi à l'aise et prolifique dans l'écriture de fiction que dans l'analyse critique. Avec neuf romans publiés à ce jour – *La pérdida de Laura* (1993), *El informe. San Martín o el otro cruce de los Andes* (1997), *Los cautivos. El exilio de Echeverría* (2000), *Dos veces junio* (2002), *Segundos afuera* (2005), *Museo de la Revolución* (2006), *Ciencias morales* (2007), *Cuentas pendientes* (2010), *Bahía Blanca* (2012) –, deux recueils de nouvelles – *Muerto contento* (1994) et *Una pena extraordinaria* (1998) – et trois essais – *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón : cuerpo y política*, écrit en collaboration avec Paola Cortés Rocca (1998), *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin* (2004) et *Narrar a San Martín* (2005) –, Kohan compte parmi les écrivains argentins les plus reconnus de sa génération. C'est sans doute à partir de 2007, année où il remporte avec son septième roman *Ciencias morales* le prestigieux Premio Herralde de Novela (publié par Anagrama à Buenos Aires et à Barcelone), que l'on peut parler de véritable renommée, qui dépasse au demeurant les frontières argentines et à laquelle contribuent les traductions de quelques-uns de ses romans dans plusieurs langues (français, anglais, allemand, italien). En France, *Segundos afuera*, *Ciencias morales* et très récemment *Dos veces junio* (sous les titres, respectivement, de *Dix-sept secondes hors du ring*, *Sciences morales* et *Le conscrit*), ont été publiés par les éditions du Seuil. Ses écrits non fictionnels, en particulier dans la presse, confirment l'impression première d'un écrivain très prolifique : chroniqueur du journal *Perfil* avec des articles hebdomadaires inspirés de l'actualité politique et socio-culturelle, tant nationale qu'internationale, il contribue au blog « Eterna Cadencia » avec de subtiles analyses de photographies, notamment. Enfin, ses nombreuses interventions en tant que critique littéraire prennent parfois la forme d'entretiens d'auteur à auteur, comme récemment celui mené avec Ricardo Piglia à l'occasion de la publication de son nouveau roman, *El camino de Ida*, ou encore avec Mario Vargas Llosa en 2011. L'ensemble de ces manifestations montre assez à quel point nous avons affaire à une figure aux multiples facettes – auxquelles il faudrait rajouter celle du commentateur sportif (à vingt ans, pour payer ses études de lettres), ou pour remonter plus loin encore, celle, télévisuelle, d'un enfant tournant dans des publicités de flan et de jus de fruits jusqu'à l'âge de six ans –, mais c'est la littérature qui occupe la majeure partie de son temps,

³ Sa thèse portait sur la construction textuelle de la figure mythique du général San Martín, travail qui a donné lieu à la parution de l'essai *Narrar a San Martín*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005.

et de loin. C'est un auteur très présent dans le paysage littéraire *porteño* et argentin, sans cesse invité à toute sorte d'événements : colloques et rencontres organisés par diverses facultés de Buenos Aires (récemment, par exemple, à la Facultad de Ciencias Sociales de l'Université de Buenos Aires pour évoquer « La construcción del narrador » en juin 2013) et de province (en septembre 2012, le colloque « Lenguajes de la memoria » organisé par la Facultad de Lenguas de l'Université de Córdoba), conférences au FILBA, Festival Internacional de Literatura de Buenos Aires (comme en 2008, avec un hommage mémorable à Roberto Bolaño), ou à la Feria del Libro de Buenos Aires (tous les ans depuis 2009), tables rondes de la librairie et maison d'édition Eterna Cadencia, rencontres avec des auteurs organisées par le musée d'Art contemporain de Buenos Aires (MALBA, en 2008 et 2011). Les Foires du Livre à l'étranger (Francfort en 2010, Paris en 2011, Lima en 2012, Bogotá en 2013) sont l'occasion de voyages fréquents ; le sont aussi les nombreuses invitations à des rencontres et à des colloques internationaux (à l'Université de Grenoble en 2004, avec une rencontre passionnante dans le cadre d'un séminaire de Michel Lafon ; à l'Université de Bordeaux en 2008, à l'Université de Leuven en 2009, au Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2011). C'est précisément l'un de ces événements, à Buenos Aires, qui a marqué le début de mon aventure avec cette œuvre : après un master 2 partagé entre l'œuvre d'Osvaldo Soriano⁴ et des cours enthousiasmants à la Facultad de Filosofía y Letras de l'Université de Buenos Aires, suivis par une année de préparation à l'agrégation, je continuais à explorer le domaine du roman argentin contemporain sous les conseils de mon directeur, le Professeur Michel Lafon, en quête d'un univers fictionnel assez fécond pour donner l'impulsion à un travail de thèse. Martín Kohan faisait partie des premiers auteurs suggérés, mais la photographie de couverture du livre en vente à ce moment-là, celle d'un match de boxe, ainsi que la quatrième de couverture qui évoquait une histoire de meurtre (c'était bien sûr *Segundos afuera*) m'avaient rebutée : je ne m'intéresse pas à la boxe et le genre policier ne compte pas particulièrement parmi mes préférences littéraires. Ayant ainsi remis à plus tard cette lecture, en donnant la priorité à d'autres auteurs comme Alan Pauls, Sergio Chejfec, Daniel Guebel, Damián Tabarovsky, César Aira, ce n'est donc qu'à une séance de lecture organisée par le MALBA quelques semaines plus tard, que j'ai été séduite par la prose kohanienne. Aux côtés de Pedro Mairal et d'un autre écrivain dont j'ai depuis oublié le nom, Kohan avait choisi de lire le début de *Cuentas pendientes*, qui n'avait à l'époque pas vocation à devenir un roman, mais une nouvelle. C'est donc par le biais de l'oralité, de l'humour, et d'un style dont l'apparente simplicité se révélait ponctuée de véritables pépites langagières, que cet auteur s'est pratiquement imposé ce jour-là

⁴ « Les figures féminines dans *La hora sin sombra* d'Osvaldo Soriano », sous la direction du professeur Michel Lafon.

comme le sujet de ma thèse, avec une histoire d'œufs crus et d'œufs durs dont j'aurai l'occasion de reparler. La lecture de *El informe*, commencée le lendemain à la Biblioteca Nacional, a confirmé mes premières impressions, de même que, très vite (n'en déplaise à Kohan, qui ne considère pas comme un compliment le fait d'être lu d'une traite), *Dos veces junio*, *Muero contento*, *Ciencias morales*, *Una pena extraordinaria*, et tous les autres. Seuls trois ouvrages étaient introuvables à ce moment de mes recherches, même après une longue quête auprès des libraires d'occasion de Palermo et de la Avenida Corrientes : *Muero contento*, dont j'ai dû me contenter de la photocopie effectuée à la Biblioteca del Congreso, *Los cautivos*, que j'ai lu à la Biblioteca Nacional et qui a ensuite été réédité en format de poche (mais j'utilise dans mon travail l'édition de 2000, également photocopiée), et *La pérdida de Laura*, tirée en trop peu d'exemplaires pour me laisser espérer une acquisition par le biais ordinaire. Kohan a aimablement accepté de me donner l'un des siens lors de notre première rencontre, le 10 décembre 2008, dans un café-librairie de Palermo où il aime travailler, Eterna Cadencia. Je n'en proposerai pas de transcription, puisque je n'ai ni enregistré notre entretien ni pris de notes sur le moment ; cette absence de trace que j'ai quelque peu regrettée par la suite, j'aimerais la justifier par le fait d'avoir préféré l'échange spontané, mais il n'en est rien : je n'ai pas osé sortir mon calepin de mon sac. Cette modalité présente pourtant l'avantage d'une liberté de parole et d'une spontanéité indéniables qui compense en partie la perte du contenu, raison pour laquelle j'ai persisté dans ce sympathique manque de rigueur universitaire lors de notre second entretien (dont j'ai omis de noter la date).

C'est ainsi que j'ai commencé, lors des premières lectures, à remarquer l'omniprésence de la binarité dans l'univers fictionnel de Kohan, bien que je ne sois parvenue qu'assez tard à articuler entre elles toutes les formes de ses manifestations et à y voir une cohérence d'ensemble. J'ai été tentée pendant quelque temps d'axer exclusivement mon travail de recherche sur la question du mythe (ce qui explique une partie sans doute trop longue sur la théorie, qui m'apparaît avec le recul comme une perte de temps, ayant occupé deux ou trois semaines intensives à la Biblioteca Nacional), séduite par l'aspect irrévérentieux de l'œuvre. L'impertinence de l'auteur me semblait former un contraste intéressant avec ce que je commençais à percevoir comme un trait assez spécifique de la culture argentine : une forte tendance mythificatrice, au demeurant tout à fait séduisante. Il faut dire que ma propre mythologie d'un Buenos Aires typiquement littéraire (plus que toute autre ville au monde) ne cessait de se nourrir, et ce depuis mon premier voyage en 2006-2007, d'une foule d'expériences liées à la littérature : les lectures au *café con leche*, les longues déambulations dans les librairies de Corrientes (et la possibilité d'acheter des livres, aux prix plus accessibles qu'ils ne le sont aujourd'hui), les cours de littérature de l'exaltant Jorge Monteleone ou de la passionnante Sylvia Sáitta, les rencontres et tables rondes, les

pièces de théâtre, les longues heures passées dans une Biblioteca Nacional marquée par la présence majestueuse mais bienveillante de Borges.

L'avantage que présentait le choix de cet auteur – choix vivement approuvé par mon directeur – était la faible quantité de travaux effectués sur ses romans, ce qui me donnait un sentiment de liberté d'interprétation. Disons un mot sur cette absence d'étude systématique de l'œuvre, qui ne saurait occulter, certes, la présence de quelques articles éclairants, voire brillants, comme ceux de Beatriz Sarlo, de Juan José Becerra ou de Miguel Dalmaroni. J'évoquais la personnalité accessible et extrêmement amène de Kohan (à le lire, on imagine un individu plus ironique, un peu moins bienveillant), qui partage volontiers sa passion pour l'écriture et répond avec le même sérieux – et le même respect – à toutes les questions, même les plus répétitives et les plus conventionnelles : c'est à mon sens la principale raison pour laquelle on ne se lance pas sans hésitation dans l'étude critique d'une telle œuvre. Car le regard qu'il porte sur sa propre production et qu'il transmet d'entretien en entretien donne l'impression qu'il ne peut exister de plus fin critique de son œuvre que lui-même (ce qui me donne l'occasion de préciser que, malgré les deux longs entretiens menés avec lui et d'autres rencontres plus ponctuelles au fil de mes recherches, j'ai évité d'évoquer la problématique de mon travail, par crainte de recevoir des réponses élaborées au point de rendre quasiment inutile tout l'effort de réflexion). Mais un pan entier de sa production, constitué par les premiers romans et par la majeure partie des nouvelles, reste à ce jour inexploré par la critique et par la masse de comptes rendus et d'entretiens consacrés à l'auteur. Et si cette part encore ignorée justifierait à elle seule une étude poussée (les premiers romans étant même, à mon sens, les meilleurs), je tâcherai de démontrer que l'œuvre fictionnelle mérite d'être explorée dans son ensemble, et qu'une mise en dialogue entre les fictions kohaniennes tend à montrer, malgré leur extrême variété tant formelle que thématique, une constante, une pensée sous-jacente, un projet, que j'entreprendrai de mettre en évidence.

« *Bipolaridad en la historia argentina* »

Cette préoccupation s'enracine dans une longue tradition argentine, à la fois politique et littéraire, que Noé Jitrik n'a pas hésité à qualifier de « bipolaire » : les discours fondateurs de la Nation, qui établissent la dichotomie entre la « civilisation » et la « barbarie » avec Sarmiento et son *Facundo*, marquent l'histoire nationale du sceau de la dualité. En retraçant l'évolution de la littérature argentine, Jitrik montre à quel point la dichotomie originelle en constitue une clé de lecture essentielle :

Nada me parece más adecuado, para empezar el análisis, que retomar la idea antes anunciada de las escisiones, de las oposiciones que torturan el acervo literario nacional y que, solo consideradas con ese ritmo de negación, afirmación, pueden proporcionar alguna luz no ya sobre el origen de nuestra literatura sino fundamentalmente sobre su desarrollo y continuidad⁵.

Dans cette étude intitulée « Bipolaridad en la historia », il propose ainsi de distinguer, au fondement de l'histoire littéraire nationale, la « littérature de légitimité » et la « littérature de représentativité », la première étant pratiquée par les écrivains urbains⁶, la seconde par les écrivains davantage tournés vers la ruralité. Les partisans d'une « littérature de civilisation » souhaitaient imposer une poétique qui serait une réponse à la réalité historique : à l'indépendance politique devait correspondre une indépendance en littérature ; il s'agissait donc de créer de nouvelles formes. Les représentants de la littérature *gauchescas*, mais également, plus tard, du théâtre populaire, du *boedismo*, de la littérature *sencillista* et de la poésie du tango, prônaient quant à eux des formes d'expression davantage « conditionnées par les rapports avec l'environnement », en adéquation avec le « réel immédiat ». La littérature ne cesse ensuite de se développer en se positionnant autour de cet axe dichotomique. On peut ainsi distinguer d'un côté des œuvres témoignant d'un « fort caractère mental », influencées par l'extérieur (l'Europe), représentantes de la « civilisation » (sphère de l'esprit), synonymes de culture ; de l'autre, des œuvres plus portées sur l'affect, avec la vocation à transmettre « une intimité de la collectivité », représentantes de la « barbarie » (sphère de la matière), synonymes de populisme. Ces deux grandes tendances, qui, comme on peut le voir, se déclinent sur plusieurs dimensions, ne sauraient occulter la présence d'oppositions et de nuances au sein d'un même groupe, ni celle, fondamentale, de certains auteurs et œuvres inclassables – ou plutôt qui constituent des ponts entre l'une et l'autre tendance. C'est le cas du *Martín Fierro* de José Hernández et de *El matadero* d'Esteban Echeverría, qui témoignent à la fois de la recherche d'une langue élaborée et de l'immédiateté caractéristique de la littérature de « représentativité ». Comme héritiers de cette riche entreprise d'« entrelacement », Jitrik évoque les cas de Benito Lynch, Macedonio Fernández, Horacio Quiroga et Roberto Arlt, chez qui l'on peut même parler d'une synthèse : « casi podríamos hablar de una síntesis, de una naturalidad que combina sin violencia cultura y populismo, nacionalismo y extranjerismo, en suma legitimidad con representatividad. ». C'est dans cette optique que je propose de lire Martín Kohan, qui, extrêmement conscient de cet héritage dichotomique, en propose non pas une synthèse pacifique,

⁵ Noé JITRIK, « Bipolaridad en la historia », *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1960 [en ligne]. URL: <http://www.literatura.org/jitrik/njT1c.html>.

⁶ Et plus précisément ceux du « Salón Literario », créé en 1837 par Marcos Sastre et intégrant des figures telles que Miguel Cané, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Esteban Echeverría. Voir Noé JITRIK, *Panorama histórico de la literatura argentina*, Buenos Aires, El Ateneo, 2009.

mais une réactivation constante et parfois violente. Car à travers la mise en scène récurrente de personnages lettrés aux prises avec des personnages populaires, il actualise sans cesse « légitimité » *versus* « représentativité », il en interroge la portée et explore les différents modes de langage auxquels elles donnent lieu.

À sa manière, Kohan continue donc d'interroger la dichotomie établie par Jitrik et d'en montrer toute la vigueur. Mais une contextualisation plus précise – car il s'agit désormais de situer l'auteur parmi les écrivains de sa génération – nous invite à considérer une deuxième binarité (ou « bipolarité ») dont les caractéristiques ne recoupent pas précisément celles évoquées ci-dessus : après l'essai de Jitrik (1960), la dictature des années 1975-1983 a profondément marqué la société argentine, et le domaine de la narration ne fait pas exception. Les écrivains argentins des années 1980 et 1990 sont des individus qui ont vécu la peur quotidienne, la censure ou l'exil ; ceux qui n'ont pas souffert directement du terrorisme d'État en raison de leur jeune âge pendant les faits n'héritent pas moins d'un champ littéraire qui a été miné, amputé⁷. La littérature de ces années peut être vue comme l'élaboration d'un discours qui doit faire sens après une période où l'horreur a bouleversé toutes les certitudes, comme l'explique Andrés Avellaneda : « Pensar y decir el horror, recordar y negarse al olvido, construir una memoria, son tareas sociales cuya primera expresión ha sido simbólica, o sea traslaticia: desde el vacío de lo ininteligible a lo lleno de un sentido que se articula por obra de esa traslación⁸ ». Dans ce contexte, deux grandes tendances narratives se dégagent : l'une cherche à répondre aux questionnements que cette époque suscite sur le plan de l'identité nationale, en s'appliquant au travail de mémoire, à travers des romans plus ou moins explicitement politiques (chez des auteurs tels que David Viñas, Tomás Eloy Martínez, Daniel Moyano) ou historiques (Andrés Rivera, María Rosa Lojo), propices à une réflexion sur le présent, ou encore au moyen du genre policier (Ricardo Piglia, Luis Gusmán, Osvaldo Soriano), dont les codes – la violence, le crime, la lutte pour le pouvoir – fournissent un bon matériau pour parler du terrorisme d'État. L'autre, perceptible dans sa grande majorité chez les écrivains les plus jeunes, revendique au contraire l'autonomie de la littérature et parfois même son inutilité sociale, préférant la défaire du poids référentiel de l'histoire pour mieux explorer de nouvelles formes (Sergio Chejfec, Daniel Guebel, Sergio Bizzio). Cette deuxième binarité constitue une clé

⁷ « La censura y la autocensura se abatieron sobre la cultura argentina; es por ello que la producción de fines de la década del setenta y comienzo de la del ochenta pudo ser definida con la metáfora de la amputación, voluntaria o forzada, visible u oculta, total o parcial », Andrés AVELLANEDA, « Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta », in Adriana BERGERO et Fernando REATI (comp.), *Memoria colectiva y política del olvido*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1997, p. 144.

⁸ *Ibid.*, p. 141.

de lecture tout aussi importante que la première, chez un auteur qui intègre parfaitement ces deux tendances *a priori* contradictoires.

Corpus

Le point de départ de ma réflexion se fonde sur l'antagonisme le plus manifeste, que j'observe à l'œuvre dans cinq des neuf romans (je laisse de côté le dernier, *Bahía Blanca*, paru en 2012, alors que j'étais en train de finir mon travail) et que je traiterai dans l'ordre chronologique de leur parution. *La pérdida de Laura* (1993), on l'a vu, met en scène la dichotomie entre les frères Raúl et Miguel, chacun incarnant de manière quasiment caricaturale, respectivement, la culture de masse et la culture lettrée. *El informe. San Martín o el otro cruce de los Andes*⁹ (1997) se construit autour d'une lutte moins dramatique que celle, violente, entre les frères ennemis : le « docteur » Vicenzi, avocat de Mendoza qui s'est improvisé historien, charge Alfano de lui fournir, depuis Buenos Aires, des détails historiques et bibliographiques dont il a besoin pour écrire son Histoire de Mendoza. Alfano, scribe sentimental, lui révèle l'histoire romanesque d'un soldat espagnol amoureux d'une *criolla*. S'établit ainsi une lutte savoureuse entre deux personnalités, deux langages, deux conceptions de l'Histoire. *Los cautivos. El exilio de Echeverría*¹⁰ (2000), roman publié lui aussi par Editorial Sudamericana (et, détail ironique, également dans la collection « Narrativas históricas », alors que les deux œuvres jouent très librement avec la notion de roman historique, en faisant notamment un pied de nez au lecteur qui les aurait choisis pour leur sous-titre, les éminences annoncées étant pratiquement absentes du récit), reproduit la dichotomie telle qu'elle est vécue au XIX^e siècle en Argentine, ou du moins telle qu'elle est transmise par les fondateurs de la Nation : celle qui oppose la « civilisation » à la « barbarie », et que l'auteur représente respectivement par la figure d'Esteban Echeverría et par celle du gaucho. Le poète, qui n'est jamais décrit directement puisque le récit s'élabore à partir du point de vue limité des « sauvages » qui ne le voient pas, se réfugie dans la propriété d'un ami pour fuir la tyrannie de Rosas. Sans jamais sortir de la maison et avant de partir en exil pour l'Uruguay, il initie la jolie « gaucha » Luciana Maure à l'amour et à la littérature. Le roman *Segundos afuera*¹¹ (2005) change complètement de toile de fond, mais

⁹ *El informe. San Martín o el otro cruce de los Andes*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1997.

¹⁰ *Los cautivos. El exilio de Echeverría*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000.

¹¹ *Segundos afuera*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2005.

manifeste lui aussi très explicitement une lutte entre deux cultures, notamment à travers des dialogues entre deux chroniqueurs : Ledesma, fin mélomane, cultivé et féru d'opéra, et Verani, journaliste sportif passionné de boxe. Pour fêter le cinquantième anniversaire de leur hebdomadaire, en 1973, ils doivent choisir un sujet de chronique portant sur un événement important de 1923. Pour Ledesma, ce sera la représentation à Buenos Aires d'une symphonie de Mahler ; pour Verani, le match de boxe légendaire entre l'Argentin Firpo et l'Américain Dempsey. Quant à *Cuentas pendientes*¹² (2010), cinquième et dernier roman à poser explicitement la tension entre le lettré et le populaire, il fait l'objet d'une confrontation particulière, puisqu'elle s'opère entre le narrateur lui-même et son personnage, Lito Giménez. Celui qui décide de dépeindre dans toute son abjection le vieillard de quatre-vingts ans, se trouve être, on l'apprend aux deux tiers du livre, « el Dueño », le propriétaire de l'appartement occupé par Giménez, qui lui doit quatre mois de loyer et hante son imaginaire malade.

Après avoir observé tous les aspects de ces confrontations entre des sphères culturelles qui apparaissent irréconciliables, j'intégrerai à ma réflexion les trois romans non encore évoqués, dans lesquels la figure de la dichotomie joue des rôles différents et moins directs. *Dos veces junio*¹³ raconte l'histoire d'un jeune conscrit qui, en 1978, travaille comme chauffeur d'un médecin de l'armée, le docteur Mesiano. C'est dans ce roman que la présence de la dictature militaire est la plus explicite et la plus crue. La phrase qui inaugure le récit donne le ton : « ¿A partir de qué edad se puede empesar [sic] a torturar a un niño? ». La personne chargée de répondre à cette question est Mesiano lui-même, qui ce jour-là a quitté son poste pour assister au match de football qui oppose l'Argentine à l'Italie, lors de la Coupe du Monde, et qui se solde par une défaite nationale le 10 juin 1978. *Museo de la Revolución*¹⁴ (2006) illustre de son côté le militantisme d'extrême-gauche pendant la dictature militaire à travers la figure du jeune Ruben Tesare, *desaparecido* en 1975. Le narrateur protagoniste souhaite publier son manuscrit, qui consiste en de longs commentaires de textes marxistes ; Norma Rossi, une Argentine exilée au Mexique, dit être en sa possession et tantôt lui en fait la lecture, tantôt lui raconte la dernière mission de Tesare, objet d'un autre cahier. Le roman *Ciencias morales*¹⁵ (2007) développe quant à lui l'histoire d'une surveillante du Colegio Nacional de Buenos Aires, María Teresa. Le récit se passe à la fin de la dictature et pendant la guerre des Malouines, mais le point de vue ignorant de la jeune fille, par lequel le

¹² *Cuentas pendientes*, Buenos Aires, Anagrama, 2010.

¹³ *Dos veces junio*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008.

¹⁴ *Museo de la Revolución*, Buenos Aires, Mondadori, 2006.

¹⁵ *Ciencias morales*, Barcelona, Anagrama, 2007.

lecteur voit se dérouler l'action, oblitère en grande partie les détails historico-politiques : son obsession consiste à faire en sorte que le règlement soit respecté à la lettre par les élèves, notamment pour impressionner son supérieur hiérarchique, Biasutto. C'est ainsi qu'elle commence à se cacher dans les toilettes des garçons, car elle soupçonne un élève de s'y réfugier pour fumer.

Pour compléter ce corpus composé de la totalité des romans publiés avant 2012, j'ai traité dix nouvelles qui me permettent de confirmer certaines tendances et problématiques repérées dans les romans, et qui auront une place prépondérante dans l'étude de la pratique hypertextuelle, mais pas seulement. Quatre d'entre elles sont extraites du recueil *Muero contento*¹⁶ (1994) : « El arte de la fotografía », illustration d'une variante de la dichotomie évoquée plus haut, à travers la confrontation entre un photographe méprisant et son humble modèle ; « Muero contento », qui reprend la légende du sergent Cabral (sauveur du général San Martín lors de la bataille de San Lorenzo) pour la désacraliser ; « Familia de palabras » dépeint de son côté un surprenant protagoniste en la personne d'Aguinaga, qui refuse de se marier le jour où il conclut que « anillo » veut dire « petit anus » ; « Bolívar y Moreno » est le bref récit à la première personne d'un petit tueur à gages qui manque sa cible pour avoir bêtement tenu à obéir à un plan.

Les six autres nouvelles sont extraites de *Una pena extraordinaria*¹⁷ (1998). Certaines d'entre elles, comme on le verra, reproduisent des variantes des rapports de force déjà observés, tandis que d'autres me permettront d'approfondir l'analyse intertextuelle et stylistique : « El Libertador » peut être lu comme une entreprise de démythification de San Martín en trois volets ; dans « El sitio », une autre figure de militaire est mise en échec par un jeune garçon aux talents de conteur ; « La servidumbre » met en scène un vieillard fortuné et odieux harcelé par les fantômes de ses domestiques ; « La base de la fortuna » est le lieu d'une lutte acharnée entre le sexe et l'argent, avec son récit d'un pauvre diable, Semenewicz, spectateur malheureux d'une danse érotique à peine offerte par Katia. Quant à « Una pena extraordinaria », avec son évocation d'un condamné à mort qui passe sa dernière nuit avant son exécution, et « Erik Grieg », avec son récit de marin obsédé par une mystérieuse prostituée, toutes deux hypertextes de fictions borgésiennes, elles s'imposent comme les réécritures les plus brillantes du corpus.

J'explore également quelques écrits hors du domaine de la fiction : brièvement, les essais sur San Martín (*Narrar a San Martín*) et sur Eva Perón (*Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón :*

¹⁶ *Muero contento*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994.

¹⁷ *Una pena extraordinaria*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 1998.

*cuerpo y política*¹⁸), travaux visant à mettre à nu les processus de mythification et qui s'inscrivent en continuité avec le traitement fictionnel de la figure du mythe ; brièvement aussi, quelques articles parus dans le blog de *Eterna Cadencia* et dans le journal *Perfil*, pour prolonger la réflexion sur l'antagonisme.

Ainsi, après avoir mis en évidence ce que j'appellerai les dialogues de sourds entre la culture populaire et la culture lettrée, je propose d'analyser la mise à mal de l'amour comme un motif qui s'inscrit en continuité avec la fatalité de l'échec communicationnel. De son côté, la remise en question de la notion de milieu, illustrée à travers la dévalorisation de personnages intermédiaires ou « gris », permettra d'esquisser l'idée d'une nécessité des positions radicales. La résolution de certains conflits à l'œuvre dans une série de fictions tend à montrer qu'à l'inverse, l'antagonisme en action est traversé de vitalité : les revirements de situations, source d'un grand plaisir de lecture, confirment l'impression d'une valorisation du désaccord. Enfin, j'aborderai les deux volets impliqués par cette poétique de l'antagonisme : la dimension politique – en m'appuyant sur des théoriciens du conflit et en interrogeant les caractéristiques d'une littérature engagée – et la dimension proprement littéraire, qui implique l'observation vertigineuse de la pratique hypertextuelle d'une part, et le principe fécond du dédoublement à tous les niveaux de l'écriture kohanienne d'autre part. Comme on peut le voir, la dichotomie culturelle, annoncée par le premier roman et prolongée dans les autres, n'est que le symptôme le plus manifeste d'une pensée globale qui érige cette notion (et de nombreux dérivés et variantes que l'on rencontrera au fil de la réflexion : l'antagonisme, le conflit, la tension, la séparation, le contre-pied, le contre-discours, le contre-pouvoir, la contre-autorité, l'altérité, l'ambivalence, le paradoxe, le dédoublement) en système. Sur le plan politique, l'antagonisme fait ainsi figure de nécessité, tandis que sur le plan littéraire il dévoile son rôle fondamentalement structurant et sa fécondité quasi infinie.

¹⁸ Martín KOHAN et Paola CORTÉS ROCCA, *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998.

Chapitre 1

La mise en scène de l'incommunicabilité : dialogues de sourds entre culture de masse et culture d'élite

Conversan, sí, dialogan. Pero no se entienden.

Es diálogo, sí. Pero es diálogo de sordos.

Martín Kohan

« La idea fue ésta : recortar dos mundos. [...] Por un lado [...] la cultura popular, la cultura de masas. Y por el otro, en contrapunto, el mundo de la alta cultura » : voilà comment le personnage de l'écrivain de *Cuentas pendientes* présente le nœud de son roman à Lito Giménez, qui le pousse à parler de littérature pour éviter un sujet épineux (l'écrivain est aussi l'homme à qui il doit quatre mois de loyer). Cette mise en présence de deux cultures que Kohan, double de ce personnage, choisit de dépeindre comme foncièrement différentes, cinq de ses romans s'appliquent à la développer de façon radicale. La source de cette posture fait l'objet d'une théorisation des plus claires de la part de El Dueño :

Por supuesto que es de rigor señalar la permeabilidad de las fronteras entre un universo y el otro ; los pasajes, los préstamos, las apropiaciones, las contaminaciones. Ya lo sabemos. El arte que va de un lado al otro o que pertenece a la vez a las dos esferas. [...] Las fronteras caen, o por lo menos admiten filtraciones, cruces, todo eso : pa pa pá. Pero ¿y si volviésemos a la dicotomía ? ¿Y si trabajamos desde la hipótesis inversa¹⁹ ?

La grande variété aussi bien thématique que formelle des romans de Kohan ne saurait occulter la présence récurrente d'un déploiement binaire inspiré par cette « hypothèse inverse », celle de la non-perméabilité des frontières entre différents « univers », « sphères », « mondes », « cultures ». « Volver al versus : alta cultura versus cultura popular. Y ver qué pasa ».

La pérdida de Laura, *El informe*, *Los cautivos*, *Segundos afuera* et *Cuentas pendientes* nous invitent ainsi à voir « ce qui se passe » lorsque le postulat du « versus » est pris en charge par l'élaboration fictionnelle.

Des termes « sphères », « mondes », « univers », « cultures », je retiendrai essentiellement le dernier, non seulement parce que l'écrivain-double de Kohan nous incite à y porter davantage

¹⁹ *Cuentas pendientes*, *Op. cit.*, p. 146-147.

d'attention, mais également parce qu'il est le plus précis et le plus approprié pour identifier les « dichotomies » mises en scène : la culture de masse, donc (et quelquefois la culture populaire, que l'on prendra soin de distinguer autant que possible de la première) et la culture d'élite, ou culture lettrée ; une dichotomie qui, transposée dans un des romans au XIX^e siècle, se retrouve dans l'opposition historiquement très marquée entre la « civilisation » et la « barbarie ». Pourquoi précisément la « culture » ? Celle-ci consiste en un ensemble de références qui enveloppent chaque individu, conditionnent son mode de vie, son imaginaire, sa personnalité, si l'on en croit Edgar Morin dans l'introduction à son essai sur la culture de masse :

On peut avancer qu'une culture constitue un corps complexe de normes, symboles, mythes et images qui pénètrent l'individu dans son intimité, structurent les instincts, orientent les émotions. Cette pénétration s'effectue selon des commerces mentaux de projection et d'identification polarisés sur les symboles, mythes et images de la culture comme sur les personnalités mythiques ou réelles qui en incarnent les valeurs (les ancêtres, les héros, les dieux)²⁰.

Ce sont précisément sur ces points décrits par Morin – les « normes, symboles, mythes et images » – que s'opposent le plus radicalement tous les couples de personnages ou univers doubles qui se meuvent dans l'œuvre romanesque de Kohan. Nous verrons ainsi s'affronter, à travers les univers antithétiques de Raúl et de Miguel, les figures de Borges face à celle de Gardel, de Bioy Casares face à celle d'Irinea Leguisamo, références mythiques que les frères ennemis sont incapables de partager²¹ ; entre Verani et Ledesma, se dresseront Gustav Mahler et Richard Strauss aux prises avec le boxeur légendaire Firpo et la non moins légendaire Eva Perón²² ; entre Alfano et le docteur Vicenzi, des « normes » littéraires différentes seront à l'origine de rapports singulièrement conflictuels²³, de même qu'entre El Dueño et Giménez²⁴. Morin définit ensuite le rôle spécifique de la culture :

Une culture fournit des points d'appui imaginaires à la vie pratique, des points d'appui pratiques à la vie imaginaire ; elle nourrit l'être mi-réel, mi-imaginaire, que chacun secrète à l'intérieur de soi et dont il s'enveloppe (sa personnalité)²⁵.

Les conséquences pratiques de l'appartenance à telle ou telle sphère culturelle opposent là aussi fondamentalement nos personnages : Raúl joue (aux cartes), Miguel étudie (son latin, sa monographie) ; les gauchos chevauchent la Pampa à longueur de journée, Echeverría

²⁰ Edgar MORIN, *L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962, p. 12.

²¹ *La pérdida de Laura*, Op. cit.

²² *Segundos afuera*, Op. cit.

²³ *El informe*, Op. cit.

²⁴ *Cuentas pendientes*, Op. cit.

²⁵ Edgar MORIN, Op.cit., p. 12.

l'intellectuel, constamment reclus dans sa maison, écrit et fait découvrir à une jeune fille l'univers de la poésie²⁶. C'est donc précisément la culture qui définit en priorité les personnages, la culture qui fonde leur antagonisme. D'un côté s'élève ainsi une culture de masse aisément identifiable, dans *La pérdida de Laura* (sous les traits de Raúl), *Segundos afuera* (Verani), *El informe* (Alfano) et *Cuentas pendientes* (Giménez), tandis que, concernant le roman dont l'action se déroule au XIX^e siècle – *Los cautivos* (les gauchos) – je parlerai plutôt de culture populaire et dans une plus large mesure de sphère de la « barbarie » ; de l'autre, une culture que l'on pourrait appeler une culture d'élite, lettrée, ou comme le propose Morin, une culture « humaniste » :

... de façon plus diffuse [que les cultures nationale et religieuse], la culture humaniste nous procure un savoir et une sensibilité, un système d'attitudes affectives et intellectuelles, à travers le commerce des œuvres littéraires, où les héros du théâtre et du roman, les effusions subjectives des poètes et les réflexions des moralistes jouent de façon atténuée le rôle des héros des anciennes mythologies et des sages des anciennes sociétés²⁷.

Cette définition nous incite à considérer à leur tour Miguel, Echeverría et el Dueño comme appartenant à cette famille « humaniste », également appelée « intellectuelle » par le sociologue (et l'acte d'écriture est bien au fondement de leur quotidien), adjectifs tout à fait synonymes de « lettrée » en somme, puisque les « œuvres littéraires » apparaissent dans la définition de Morin comme le support essentiel de cette culture. Le préambule de l'essai de William Marx, *Vie du lettré*, va dans le même sens :

Qu'est-ce qu'un lettré ? Quelqu'un dont l'existence physique et intellectuelle s'ordonne autour des textes et des livres : vivant parmi eux, vivant d'eux, employant sa propre vie à les faire vivre et, en particulier, à les lire²⁸.

Certes, tous nos personnages s'opposant à la culture de masse ne sont pas « lettrés » : dans les cas de Ledesma et du docteur Vicenzi, le premier mélomane obsédé par Mahler, le deuxième marqué par un langage juridique extrêmement condescendant, on parlera plutôt, plus largement, d'une culture d'élite, par ailleurs fortement revendiquée – l'élite étant une « minorité d'individus auxquels s'attache, dans une société donnée, à un moment donné, un prestige dû à des qualités naturelles (race, sang) ou à des qualités acquises (culture, mérites²⁹) ». Ledesma est aussi, dans le lexique de Morin, un « cultivé » : « les « cultivés » vivent sur une conception valorisante,

²⁶ *Los cautivos. El exilio de Echeverría*, Op. cit.

²⁷ Edgar MORIN, Op. cit., p. 12.

²⁸ William MARX, *Vie du lettré*, Paris, Editions de Minuit, 2009, p. 11.

²⁹ Dictionnaire *Trésor de la Langue Française* [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9lite>.

différenciée, aristocratique de la culture », et « rejettent la culture de masse dans les enfers infra-culturels ». Ledesma est un « cultivé » en puissance, comme nous le verrons.

Quant à la culture de masse, voilà pourquoi Raúl, Alfano, Verani et Giménez en font partie, de façon évidente :

Culture de masse, c'est-à-dire produite selon les normes massives de la fabrication industrielle ; répandue par des techniques de diffusion massive (qu'un étrange néologisme anglo-latin appelle *mass-media*) ; s'adressant à une *masse* sociale, c'est-à-dire un gigantesque agglomérat d'individus saisi en deça et au-delà des structures internes de la société (classes, famille, etc)³⁰.

En effet, les « mass-media » sont omniprésents dans la vie de ces personnages ; parmi eux, la télévision est un média récurrent (Raúl, Alfano et Giménez sont des téléspectateurs acharnés), de même que, dans une moindre mesure, la radio (omniprésente chez la femme de Giménez, importante dans le quotidien de Raúl) et la presse. Un certain nombre d'éléments, en plus de cette présence des « techniques de diffusion massive », et qui font l'objet d'un long développement dans l'essai de Morin, contribuent à renforcer l'identification de nos personnages à la culture de masse. Mais avant d'entrer dans les détails de sa théorie, deux précautions s'imposent. La première tient à l'époque lointaine à laquelle elle a été formulée ; elle se doit donc d'être lue avec prudence, afin d'éviter de tomber dans l'anachronisme. Il est toutefois possible d'en retenir certains aspects, que nous rencontrerons au fil de l'exploration des romans. La deuxième précaution à prendre vient du fait que l'essai, et plus particulièrement la posture d'Edgar Morin, a été assez vivement critiquée, notamment par Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, qui déplorent ce qu'ils considèrent comme une posture faussement neutre des « massmédilogues », ces intellectuels irréductibles, dans leur analyse de la culture de masse : « L'intellectuel a beau se faire compréhensif, il ne dépouille jamais sa vraie nature, et lorsqu'il se « massifie » pour parler de la « massification », c'est à la façon du loup qui se fait agneau ou berger pour mieux manger les moutons³¹ ». En d'autres termes, « vient toujours le moment où le compagnon de plaisir redevient prédicateur impitoyable ». Cette posture vraisemblablement trop subjective, qui ne peut s'empêcher de juger et de se poser comme supérieure, donne lieu selon Bourdieu et Passeron à une fâcheuse tendance à la généralisation :

À des véhicules culturels particuliers, on substitue l'idée abstraite, et parfaite en son genre, de l'efficacité de masse. Dès lors, le tour est joué et les êtres particuliers, désignés seulement dans et par leur participation au genre suprême, bénéficient implicitement de toutes les propriétés du genre. Chacun accumule sur sa tête les prestiges ou les crimes de tous les autres. Le principe d'un tel amalgame, celui de

³⁰ Edgar MORIN, *Ibid.*, p.11.

³¹ Pierre BOURDIEU et Jean-Claude PASSERON, « Sociologues des mythologies et Mythologies des sociologues », *Les Temps Modernes*, vol. XIX, n°211, 1963, p. 1001.

la contagion magique, peut s'énoncer ainsi : toute chose qui participe d'un genre possède toutes les propriétés du genre et pour participer du genre il suffit d'en avoir une propriété³².

Ces considérations nous invitent donc à la prudence au moment de lire *L'Esprit du temps* : attention à la généralisation, attention à l'amalgame. Mais mon objectif étant de relever en quoi nos personnages participent à la culture de masse, l'exploration thématique effectuée par Edgar Morin m'est particulièrement utile. L'avantage de la critique de Bourdieu et Passeron, de son côté, est de nous inciter à nous poser la question de la posture de Kohan, écrivain incontestablement « intellectuel ». La réponse est relativement simple, *a priori* : il assume complètement la généralisation, la schématisation et même la caricature, qui sont probablement un recours nécessaire pour soutenir l'hypothèse du « versus ». Ses personnages « de la masse » en effet sont le plus souvent soit complètement stupides, soit extrêmement violents, parfois les deux. De là à l'accuser d'élitisme, il n'y a qu'un pas, que m'empêche pourtant de franchir le « contrepoint » – j'utilise le terme choisi par l'écrivain personnage de *Cuentas pendientes* : « Por un lado [...] la cultura popular [...] Y por el otro, en contrapunto, el mundo de la alta cultura³³ » – visant à faire subir les mêmes généralisations, parfois dégradantes, à ses personnages lettrés. Tout se passe comme si, par la fiction, Kohan appliquait la relative neutralité avec laquelle Edgar Morin prétend développer son observation de la culture de masse dans son introduction de *L'Esprit du temps* :

Mon but n'est pas d'exalter la culture de masse, mais de rabaisser la « culture cultivée », non seulement pour me procurer ces quelques satisfactions sado-masochistes dont sont friands les intellectuels, mais pour faire littéralement sauter la place forte [...] d'où nous avons coutume de contempler ces problèmes, et pour ramener le débat en rase campagne³⁴.

Il y a certainement chez Kohan un brin de ce sado-masochisme d'intellectuel, on le verra ; en tout cas, le regard porté tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre univers culturel, apparaît relativement équilibré si l'on considère l'ensemble de son œuvre.

Ces précautions soulevées, je relève dans l'essai de Morin des éléments caractéristiques de cette culture de masse dans la mesure où ils apparaissent nettement au fil des œuvres que je me propose d'analyser, puisqu'il me paraît important de définir les différents objets de l'analyse : la valorisation du divertissement et l'épanouissement du jeu, l'omniprésence des vedettes du cinéma, de la télévision et de la chanson – que Morin nomme aussi les « olympiens » – en tant qu'objets de projection imaginaire et à la fois d'identification fortes. La culture de masse présente également une forte tendance au stéréotype, à la simplification et au manichéisme, un penchant

³² *Ibid.*, p. 1003.

³³ *Cuentas pendientes*, *Op. cit.*, p. 146.

³⁴ Edgar MORIN, *Op. cit.*, p. 18.

prononcé pour le romanesque³⁵ et la *happy end* capables d' « étouffer l'absurdité » de l'existence humaine³⁶, postures qui sont toutes aisément identifiables chez nos personnages. Evoquons de même la sur-valorisation de la jeunesse et l'essor de l'érotisme publicitaire, l'amour kitsch, l'émergence d'un spectateur « pur³⁷ ». Et enfin, bien évidemment, étant donnés les moyens puissants de divulgation des produits culturels proposés, le caractère omniprésent de cette culture de masse. Tous ces éléments émergent d'une façon ou d'une autre dans un ou plusieurs des romans cités ci-dessus, grossissant l'antagonisme avec la culture opposée.

Une dernière remarque au sujet de cette sphère de la « masse » s'impose : je prendrai soin de ne pas omettre l'importance d'une culture nationale clairement revendiquée dans certains cas (chez Raúl et Verani notamment, chez Alfano également), qui vient souvent s'intégrer à la culture de masse. Celle-ci peut d'ailleurs « s'imbiber de culture nationale, religieuse ou humaniste, et à son tour elle imbibe les cultures nationale, religieuse ou humaniste³⁸ ». Seulement, comme nous le verrons, cette culture nationale (qui « dès l'école, nous immerge dans les expériences mythico-vécues du passé, en nous liant par des rapports d'identification et de projection avec les héros de la patrie ») est très présente chez les personnages de la « masse », tandis qu'elle est absente chez les autres, dont la posture est largement démythifiante.

Quant aux notions de civilisation et de barbarie représentées dans *Los cautivos. El exilio de Echeverría*, elles renvoient dans leur antagonisme aux fondements même de la nation argentine telle qu'elle a été pensée par les acteurs de la Révolution, mais elles ont également un poids essentiel, toujours par leur antagonisme, dans la littérature argentine naissante ; dans le chapitre intitulé « Bipolaridad en la historia » de son essai de 1960 sur la littérature argentine, titre qui en dit long sur l'importance de cette dualité, Noé Jitrik évoque celle-ci dans ces termes : « ... una oposición que se da desde la fundación de la literatura nacional y que da sentido no sólo al origen de la literatura sino también a su desarrollo³⁹ ». On verra à quel point les échos avec *Facundo o Civilización y Barbarie*⁴⁰ de Sarmiento sont nombreux, dès l'instant où les gauchos sont représentés comme les barbares, sous tous leurs aspects (le langage primaire, la violence, le rapport étroit avec

³⁵ « Tout ce qui dans la vie réelle ressemble au roman ou au rêve est privilégié », *Ibid.*, p. 43.

³⁶ « La culture de masse fuit l'échec, ce deuxième visage de la vie, par l'étalage du bonheur mythologique. Elle fuit le sentiment d'absurdité, la critique radicale, la négation passionnée », *Ibid.*, p. 172.

³⁷ « Les nouvelles techniques créent un type de spectateur pur, c'est-à-dire détaché physiquement du spectacle, réduit à l'état passif de voyeur », *Ibid.*, p. 89.

³⁸ *Ibid.*, p. 13.

³⁹ Noé JITRIK, « Bipolaridad en la historia », *Op. cit.*

⁴⁰ Domingo Faustino SARMIENTO, *Facundo o Civilización y barbarie*, Buenos Aires, Centro Editor de Cultura, 2005.

les éléments naturels), tandis que le propriétaire et surtout le mystérieux et fin poète sont les représentants les plus dignes de la civilisation. En somme, et si l'on suit la ligne de pensée de Jitrik qui présente ce qu'il appelle la « bipolarité » comme déterminante dans l'histoire littéraire argentine, il semble que Kohan, en « récupérant⁴¹ » ces antagonismes du XIX^e d'un côté et du XX^e siècle entre culture de masse (le terme de « barbarie » est repris dans *Segundos afuera* pour évoquer celle-ci) et culture lettrée de l'autre, ne cesse de reprendre cette question et de réaffirmer la difficulté de sa résolution.

J'aborderai donc les cinq œuvres concernées dans leur ordre de parution, pour montrer à quel point tous les couples dichotomiques qui structurent les romans – culture de masse/culture lettrée dans *La pérdida de Laura*, passion romanesque/rigueur historiographique dans *El informe*, barbarie/civilisation dans *Los cautivos*, boxe/musique classique dans *Segundos afuera*, narrateur/personnage – sont des variantes d'un même antagonisme entre le populaire et l'élite. À l'intérieur de chaque œuvre, le foisonnement de détails imposera une typologie d'ordre thématique.

⁴¹ « Prefiero recuperar las antinomias, con todo lo que puedan tener de reductivas o simplificadoras. La alta cultura y la cultura popular son capas sociales, ideológicas y culturales distintas y hasta opuestas », Silvina FRIERA, « Prefiero recuperar las antinomias », *Op. cit.*

A. Raúl et Miguel, frères ennemis : les « masas » contre la lettre dans *La pérdida de Laura*

*... des conflagrations inouïes de forces et d'images, semées deci-delà de dialogues brutaux, [...] des luttes d'homme à homme portant en eux comme des stigmates les idées les plus opposées*⁴².

Antonin Artaud

Avec *La pérdida de Laura*⁴³, l'œuvre de Kohan naît sous le signe de la dichotomie entre culture de masse et culture lettrée. A travers les personnages de Raúl et Miguel, deux univers que tout sépare tantôt s'affrontent, tantôt essaient de dialoguer mais sans jamais parvenir à se comprendre. En parallèle, deux camps se dessinent très vite, dans lesquels tous les personnages secondaires trouvent leur place sans ambiguïté (sauf Laura et son grand-père, qui ont un statut plus complexe et qui méritent une analyse à part) : la culture lettrée rassemble ainsi Miguel et son ami Brad, tandis que la culture de masse relie entre eux Raúl, ses amis et la famille de Laura. Tout cela se fait jour à travers des chapitres qui alternent trois narrateurs différents : Raúl, Miguel et Laura.

1. Le rapport au langage

Les frères appartiennent chacun à deux systèmes diamétralement opposés, dont l'élément le plus frappant est le rapport au langage. En effet, tandis que Miguel, le frère cadet, vit et se meut pleinement dans le domaine de l'expression et dans le respect pointilleux du sens, Raúl et sa bande de copains vivent dans un monde fait de censure, de silence – ou de parole vaine –, un monde en guerre contre le mot. Ainsi, dans les chapitres mettant en scène Raúl et ses amis, les occurrences des verbes « callar », « quedarse callado », de même que celles du terme « silencio », sont extrêmement nombreuses : « Raúl siguió callado » (p. 32), « Raúl siguió callado un largo rato, [...] ajeno a la conversación » (p. 67), « Raúl se quedó un instante en silencio » (p. 96). El Negro Medina, l'ami avec lequel Raúl converse le plus lors de promenades seul à seul, n'en est pas plus

⁴² Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 197.

⁴³ À l'intérieur de chaque partie, je me contenterai de citer entre parenthèses les numéros de pages.

bavard pour autant : « El Negro se queda callado » (p. 38), « Nos juntamos en el café y él se queda casi siempre callado [...]. Habla poco, dice dos o tres cosas, casi siempre porque Morcilla o el Bostero le hablaron primero [...] » (p. 113). Parfois même, fidèle à son avarice langagière, il ne s'exprime plus que par gestes et c'est alors le narrateur (Raúl, dans ce chapitre) qui doit interpréter ceux-ci pour le lecteur : « El Negro amucha los dedos de las dos manos y los sube y los baja varias veces. ¿Y ahora qué carajo querés ? : eso es lo que quiere significar. » (p. 76). Le clin d'œil amusant à la culture populaire argentine, à travers cette manifestation d'une gestuelle très expressive, presque théâtrale, ne doit pas occulter cette absence de parole qui paraît symptomatique d'un monde où le langage s'appauvrit et s'épuise. Cet appauvrissement se décline selon plusieurs modalités tout au long du roman : la récurrence de la parole répétitive dans les dialogues entre copains, notamment au septième chapitre, encore avec el Negro Medina dans une phrase qui parle de répétition en même temps qu'elle la met en pratique : « de esas cojidas suele hablarme el Negro en este puente, entre tren y tren », « las cosas que él dice son siempre más o menos las mismas. » (p. 36). L'aspect répétitif va de pair avec un manque de vocabulaire patent, dont on ne donnera que l'exemple le plus parlant, sorti de la bouche de Raúl pour décrire Miguel : « Es un tipo raro, raro. No digo puto ¿ eh ? Digo raro, medio extraño. [...] cuentos, poesías... esas cosas. » (p. 38). Le flou domine l'expression à travers ce « medio », la généralisation s'impose sur la précision, « esas cosas »... La parole tronquée est un autre élément à voir en continuité avec l'idée d'un appauvrissement : Morcilla crache « como si fuese a decir una palabra que empieza con pe, pero solamente dice la pe. » (p. 33). Ce qui est dit là n'est pas simplement le crachat, c'est aussi ce que le crachat implique en terme de parole amputée. L'autocensure va dans le même sens : Raúl se promène avec el Negro Medina et retient son envie de confidence : « Estoy a punto de contarle que me quedé solo con Laura. [...] Pero si cuento eso tengo que contarle también que después de eso [...] Laura se empacó en que no se quedaba a dormir. [...] No quiero ni contar la verdad ni contar hasta la mitad y después poner cara de nabo, así que me quedo callado [...] » (p. 56). La censure exercée par les uns sur les autres réduit encore davantage le temps de parole des personnages. Raúl lui-même comme narrateur décrit objectivement et sans honte comment il réduit son frère au silence : « Estaba por empezar 'Polémica en el Bar'⁴⁴. Le pedí que se callara. » (p. 72). Face au pouvoir du media suprême, la

⁴⁴ Programme de télévision créé en 1963 par Gerardo et Hugo Sofovich, qui consiste à ses débuts en un sketch humoristique ayant pour objet de montrer la société argentine de l'époque dans son ensemble, à partir de personnages stéréotypés (l'intellectuel, le *pícaro*, l'ouvrier, le jeune, l'homme de classe moyenne, etc.) qui bavardent à la table d'un bar. Dans les années 90 le programme a perdu son aspect humoristique pour devenir une émission d'opinion de tendance conservatrice, avant de disparaître en 1995. URL : http://es.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%A9mica_en_el_bar.

télévision, la parole humaine n'a aucune valeur pour Raúl et sa bande, pour les représentants des *masas*. Le geste de censure s'exacerbe dans le personnage du Negro Medina : « habla de dos o tres pavadas y deja que yo hable también » (p. 114), dit Raúl dans le vingtième chapitre, alors que l'on approche du dénouement et que le despotisme du Negro a pris toute son ampleur. L'ironie – bien triste – est qu'il suffit de parler de « dos o tres pavadas », « deux ou trois bêtises » pour dominer les autres par la parole, en l'occurrence Raúl, l'interlocuteur : ce dernier, ainsi, se trouve placé encore un niveau au-dessous de la bêtise de ces « pavadas » et encore davantage rabaissé si l'on pense à l'étymologie animalière du terme, « pavo » voulant dire « dinde ». La famille de Laura fonctionne d'une façon similaire à ce groupe d'amis qui se censurent les uns les autres : ils n'ont de cesse d'essayer de faire taire le grand-père qui, malade et diminué par le décès de sa femme, ressent le besoin de raconter longuement des périodes marquantes de son passé avant de mourir. Personne ne l'écoute sauf Laura, qui recueille ces souvenirs dans les chapitres où son personnage prend en charge la narration. Le passé du grand-père doit lutter pour ressurgir, contre la parole creuse et pourtant bruyante des oncles et tantes, parents et cousins de Laura : « Papá –intervino en ese momento tía Emilia–, no hables tanto, no te hace bien hablar tanto. » (p. 50), et pire : « – Habría que traerle un televisor para que se distraiga –propuso mi madre– y no dé tanta charla. » (p. 51).

Se multiplient également des moments d'incompréhension entre les êtres (restons d'abord exclusivement dans la sphère de Raúl, celle de la culture de masses), par manque de dialogue ou par incapacité à s'expliquer, à formuler clairement un raisonnement. Ainsi Raúl, qui très souvent ne comprend que partiellement son ami el Negro Medina mais n'ose jamais demander d'éclaircissements :

- Tenés que hacer algo con tu hermano –me dice el Negro, que se quedó con la cuestión anterior–. Es como dice el Martín Fierro, te das cuenta.
Yo no me doy mucha cuenta, pero le digo que sí. (p. 56)

Ou encore « yo me quedo pensando qué es lo que me estará queriendo decir con tantas vueltas y tanta complicación » (p. 117). Un langage confus préside à leur relation qui s'en trouve tissée de malentendus. D'autres signes d'un langage pauvre : la parole vaine qui n'est prononcée que pour meubler, dans ce long chapitre sept (l'un des plus longs) où Raúl et el Negro ne parviennent à se raconter les choses qu'à demi-mots : « Se ve que en estos días [el Negro] no se cojió a nadie, y nomás por hablar de algo le dio por preguntarme nombres. », et Raúl « – Me preocupa mi hermano –digo entonces, por decir algo ». (p. 38). Cette formule récurrente, « por decir algo », exprime une parole creuse et stérile qui épuise le dialogue, puisque en vidant de leur sens les mots prononcés, elle n'incite que très faiblement à une réponse. Et en effet, à la suite de cette réplique

l'interlocuteur se contente de cracher (manière abrupte et symbolique de confirmer la vacuité de l'observation de l'autre) avant de changer de sujet. Encore Raúl : « – No tenía frío – digo yo, por decir algo, aunque sea una boludez. » (p. 55) ; « – Una historia triste –digo yo, como siempre, por decir algo. » (p. 74). Le langage familier et peu varié de la bande de Raúl complète ce triste tableau d'une parole qui se vide de sa substance, et dont la récurrence du champ lexical de l'excrément, particulièrement frappante, semble être une image parlante. Un langage qui se vide à travers l'image de l'excrément, donc, car il expulse et par là exclut la nuance impliquée par un vocabulaire riche. En effet, le verbe récurrent « cagar » et ses dérivés (« cagarse », « cagada »), qui apparaissent pas moins de dix-neuf fois dans un roman de cent vingt-sept pages, englobent plusieurs sens plus ou moins vagues et sont associés tantôt à des sensations positives (« Nos cagábamos redondamente de risa » (p. 39)), tantôt à des sensations négatives (« hace un frío de cagarse » (p. 37, p. 88 et p. 123), « cagado de sueño, y de frío » (p. 90) ; tantôt employé dans son sens concret (« Apurate que Morcilla se está cagando » (p. 97), « dejé de cagar como una semana » (p. 105)), tantôt dans un sens abstrait comme équivalent de frapper, violenter, dans son usage le plus fréquent (« alguna vez lo cagó a trompadas al diariero » (p. 41), « llegó la cana y los cagó a palazos a los dos » (p. 57), « Me empieza a entrar miedo de que [...] me encuentre solo arriba del auto y que, mano a mano, me cague a trompadas. » (p. 76)). La « cagada » intervient trois fois pour signifier une conséquence néfaste, un moment redouté, pour Raúl : « empiezo a pensar qué cagada sería que me quedase dormido. Pasan diez, quince minutos, y el Negro no vuelve. Pienso qué cagada si me duermo » (p. 76-77). Plus le terme embrasse de signifiés, plus il devient flou. La récurrence du terme « mierda » apparaît comme un phénomène similaire, et peut-être pire car bien souvent ce n'est qu'un tic de langage qui pourrait aussi bien être gommé sans que ne soit changé le sens de la phrase : « ¡Mirás a Olmedo o no comés una mierda ! » (p. 40), « decime para qué mierda lo puede querer ahí adentro » (p. 71), « ese negro de mierda », « negro puto, putazo de mierda » (p. 88), etc. On est bien loin de la valeur régénératrice de l'excrément dont parle Bakhtine à propos de l'œuvre de Rabelais, dans laquelle il est le signe d'une « corporalisation joyeuse », étant « à mi-chemin entre le corps vivant et le corps mort en décomposition, qui se transforme en bonne terre, en *engrais*⁴⁵ » et donne naissance à autre chose, car dans le roman de Kohan il n'est pas là comme un instrument matériel de carnavalisation mais comme une formule abstraite qui corrompt le langage. Pas de régénération dans cette « mierda », seulement de la

⁴⁵ Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Paris, Editions Gallimard, 1970, p. 178.

vulgarité et de la haine : l'emploi du mot sert très fréquemment à l'extériorisation du racisme, car « negro » est le terme qui est le plus souvent associé à « mierda », « negro de mierda », expression que la bande de Raúl utilise pour caractériser le personnage de Brad, noir de peau, et qu'ils accusent de tous les maux dont souffre l'Argentine. Violence et racisme primaire, voilà ce qu'exprime dans ce système fictionnel le champ lexical de l'excrément, sans l'aspect ludique qu'il peut avoir, semble-t-il, dans le langage populaire réel.

Les figures de la culture de masse, Raúl en tête, font donc circuler un langage qui se perd, qui perd du sens, qui perd pied. Miguel, habitant de l'univers lettré, est tout le contraire : il appartient pleinement au domaine de l'expression, élément principal qui le rattache au monde. Un premier indice du caractère fondamental de la lettre pour lui : le premier chapitre dans lequel il apparaît, en tant que personnage en même temps que comme narrateur, l'ancre dans les études de lettres. Et d'abord le tout premier paragraphe, intéressant à rapporter ici entièrement :

Dos cuestiones a puntualizar. La primera : mi hermano Raúl no demuestra mala voluntad cuando le pido que me ayude con la preparación de algún examen. La segunda : por mucho que se esmere, mi hermano Raúl en el fondo no consigue comprender el sentido de lo que estudio. No me refiero con esto a que él debiese captar la significación de los contenidos, que le son naturalmente ajenos. Es la idea misma de dedicarme a la carrera de Letras lo que le resulta definitivamente incomprensible. (p. 11)

Je cite cet extrait en entier car il est très caractéristique du personnage-narrateur qu'est Miguel : en quelques lignes, il est dit beaucoup sur lui. Dans le fond, d'abord : Miguel étudie la littérature et attribue à celle-ci une signification profonde ; il observe l'attitude de son frère Raúl qui, lui, n'arrive pas à comprendre le sens de telles études. L'essentiel est annoncé : deux frères qui ne se comprennent pas, malgré une certaine bonne volonté. Dans la forme, ensuite : on peut observer un discours extrêmement structuré, explicatif, qui n'hésite pas à expliciter pour éviter tout malentendu – lorsqu'il parle du « sens » de ce qu'il étudie, il veut parler d'essence et non de signification. D'une manière générale, il énumère chaque problème de façon hiérarchisée, les causes possibles de chaque événement, l'interprétation de leur sens, même banal, ainsi que les conséquences de ces mêmes événements, les contradictions qu'ils peuvent soulever, etc. Cette rigueur presque scientifique qui domine son langage de narrateur, cette manie du mot juste en font un personnage aussi extrême que son frère et ne le sauvent pas non plus de la caricature. Le paragraphe cité continue ainsi de cette manière:

Es cierto que yo en alguna oportunidad me mostré dispuesto a compartir con él el trabajo en la panadería que había sido de mi padre. Un simple dato demuestra el entusiasmo de Raúl con respecto a esta idea : el cartel azul con letras blancas, con la leyenda : 'de Raúl y Miguel Vásquez', que mandó a hacer de inmediato. Su disgusto ante mi retractación resultó proporcionado al entusiasmo del comienzo. El hecho de que, hasta el día de hoy, no haya rectificado la inscripción de la placa, puede interpretarse como un deseo o una esperanza de que aquella vieja disposición favorable resurja en mí. (p. 11)

Nous avons là une affirmation, suivie d'un exemple visant à démontrer celle-ci, un commentaire rigoureux de cet exemple puis une analyse de son sens : un peu comme dans une dissertation de lettres. On apprend justement au huitième chapitre que Miguel doit rendre une « monografía », qu'il tape soigneusement à la machine (p. 42), et il est tentant de penser que la rigueur et le soin langagier exigé par un tel travail imprègnent sa façon de penser au quotidien et de parler aux autres, comme en témoigne sa narration. Ainsi avec Laura, la petite amie de Raúl, devant qui il choisit soigneusement quels mots utiliser : « Yo trato de mostrar interés por [las masas], *elogiando* con preferencia a las que llevan crema pastelera. Cuando Laura [...] está en casa, *suelo enfatizar* mis ponderaciones o bien extenderlas hasta abarcar también a las que llevan frutas abrillantadas. » (p. 11). Tout ce qu'il observe, Miguel le charge de sens en le nommant et en l'adjectivant, en lui donnant un rôle, comme ici les « frutas abrillantadas » qui, mises en valeur par lui, servent à montrer à Laura qu'il est un garçon intéressant. Tous les chapitres dont le personnage Miguel prend en charge la narration présentent ces mêmes caractéristiques : termes relevant de la rhétorique, structuration claire, richesse de vocabulaire. Ces quelques lignes qui se glissent au milieu des stridences de la télévision – Raúl fait réciter ses déclinaisons latines à Miguel tout en zappant frénétiquement – contrastent particulièrement avec les futilités qui occupent le grand frère :

Las buenas intenciones de mi explicación radican, por una parte, en la vocación de ilustrar, y por la otra, en cómo hice caso omiso al hecho de que mi hermano, indiferente a mi argumentación, festejara circunstancialmente que una flecha con punta de goma se pegara con algún temblor sobre un número cincuenta. (p. 19)

Si l'esprit limité de Raúl peut faire sourire dans certains passages du roman, Miguel le très sérieux intellectuel n'est pas moins cocasse et risible par son expression pompeuse et quelque peu artificielle ; en fait, et c'est un phénomène extrêmement fréquent dans les fictions de Kohan, le lecteur oscille entre la tentation de la moquerie et l'apitoiement vis-à-vis des personnages principaux. Et dans *La pérdida de Laura*, c'est principalement le rapport que chacun des personnages entretient avec le langage qui les définit, d'autant plus que, chacun à leur, tour ils tiennent le rôle de narrateur.

En plus de l'aspect rhétorique évoqué, il faut noter la récurrence des verbes « parler », « raconter » et d'autres équivalents dans la sphère intellectuelle de Miguel, dans laquelle il faut inclure le personnage de Brad, ami canadien en visite à Buenos Aires pour des recherches en littérature (plus précisément sur Borges et Bioy Casares) : « Brad tenía ganas de caminar y conversar », « Brad hablaba animadamente de proyecto sobre Bioy. Me contó que trabajaba sobre

la figura de Bustos Domecq » (p. 83), « Conversamos sobre mis estudios, y también sobre la política argentina y sobre Alfonsín. », « Hablamos de Raúl. Le conté de su particular relación con mi padre » (p. 84), « Comimos unos sandwiches y conversamos hasta tarde » (p. 112). Le contenu précis des conversations entre Miguel et son ami ne nous est pas rapporté, mais les verbes choisis pour informer le lecteur de leur existence impliquent une densité qui les différencie radicalement de celles, pleines de silences et de malentendus, qui ont lieu entre Raúl et el Negro Medina. C'est bien à deux systèmes diamétralement opposés qu'appartiennent les deux frères, et nous allons voir que le point de vue du langage (langage creux qui menace de s'éteindre versus langage riche qui prétend tout embrasser) est loin d'être le seul composant de cet antagonisme.

2. Violence et douceur

Dans le système binaire que développe le roman, les domaines de la gestuelle et de la voix participent vivement à la dichotomie. Occupons-nous d'abord du premier de ces domaines. Un déséquilibre certain se fait jour, peut-être annonciateur du vainqueur de cette lutte constante, car il y a beaucoup à relever sur l'attitude violente de Raúl et de ses amis et sur la cacophonie qui caractérise les scènes qu'ils occupent – de même que la famille très bruyante de Laura –, et au contraire très peu sur celle de Miguel : la non-violence du petit frère ainsi que son silence et sa discrétion ne sont perceptibles qu'entre les lignes. Le lecteur sent d'autant plus la pudeur qu'elle est narrativement très discrète ; par son absence, elle brille. Ainsi, une seule occurrence d'un geste doux de la part de Miguel envers son frère : Raúl s'est coupé en se rasant et Miguel vient à son secours. « Mientras yo le aplicaba pedacitos de papel higiénico en las lastimaduras de la mejilla y la garganta, [...] pudo ir aclarándome las cosas. » (p. 110). Tout le reste est dans l'ombre et l'agressivité de l'autre n'en est que plus frappante. À travers la parole, d'abord : « No me hinchés las pelotas, Miguel – dijo Raúl, tajante » (p. 19), « Mi hermano insultaba, pero ya no parecía deprimido. » (p. 46), « Pero cuidado – cortó mi hermano, tajante. » (p. 68). Mais surtout très vite, c'est par la violence physique, plus primaire, qu'il s'exprime. Miguel raconte dans le deuxième chapitre comment son frère l'a forcé à travailler avec lui à la boulangerie que leur a laissée leur père, et, voyant qu'il était trop inefficace : « La reacción de Raúl tuvo dos aspectos : uno, explícito ; el otro, tácito. El explícito fue el de echarme a empujones de la panadería. » (p. 12). Le grand frère perpétue en cela une tradition familiale : « En los días de mi infancia, [mi padre y él] intentaban doblegar lo que era por entonces mi temprana resistencia, con métodos y estratagemas cuya amabilidad fue decreciendo gradualmente con el paso de los años » (p. 13). Il faut préciser

que la résistance en question consiste à ne pas vouloir regarder la télévision avec eux, ce qu'ils ont beaucoup de mal à accepter et qui va être au cœur du conflit entre les deux frères dans le roman. Ainsi la violence s'amplifie et, au dixième chapitre, après avoir forcé Miguel à rester au bar avec ses copains à boire de l'alcool, il le frappe et l'insulte sur le chemin du retour:

– Así se hacen los hombres, Miguel. [...] Cómo te vas a pedir una Fanta, mariconazo, pedazo de pelotudo –le doy una trompadita en el pecho, no muy fuerte, pero que le hace toser –. ¿Qué sos, una mina, que no te podés tomar unos vinitos con mis amigos? –Miguel no contesta, claro: no puede hablar –. Te va a venir bien, te vas a hacer un poco más macho [...] –coscorrón suave, bien suave, en la nuca–. [...] A ver si ahora te hacés hombre –pero Miguel no dice nada, ni siquiera con el sacudón que le doy–. [...] Se me empieza a resbalar; lo levanto un poco de los pelos y me lo vuelvo a calzar en la espalda. [...] y él, que se ve que me escucha, por puro gusto de llevarme la contra, se pone, como una mina, como una mujercita, a llorar. (p. 63)

Attitude digne d'un tortionnaire professionnel. L'action se passe en 1987 (la référence à l'épisode des mains coupées du cadavre de Perón nous donne cette précision temporelle), peu d'années après la fin de la Dictature militaire; il n'y a aucune allusion directe à la période, mais il est presque impossible de ne pas y penser quand cette violence s'exerce sur le frère pour le « redresser », pour le mettre sur ce qu'il considère être le bon chemin. Il s'agit tout bonnement de lui faire comprendre qu'il faut être viril, que tous les signes contraires à l'image du *macho* sont inacceptables. L'oxymore « suave coscorrón » apparaît comme le summum de la violence, sans doute parce qu'il suggère que tous les autres gestes sont au contraire loin d'être doux, et amplifie leur dureté en quelque sorte; sans doute aussi parce que ce « bien suave » implique un contrôle parfait de soi, un dosage, une pleine conscience de ce qu'il est en train d'infliger. Lorsque l'on observe l'attitude de la bande d'amis, on retrouve ce même plaisir de la violence dans le récit des bagarres, des coups reçus et surtout donnés. L'un des copains, el Negro Bostero, raconte la râclée que son père lui a donnée en apprenant qu'il était devenu fan de l'équipe de Boca alors que sa famille et le quartier soutenaient traditionnellement celle de River et celle des Excursionistas: « El viejo lo cascó desde ahí y hasta que terminó el partido, y un rato después también. Y el gol fue a los veintisiete minutos y treinta segundos así que calculá. » (p. 16). Depuis ce jour, el Negro Bostero a un œil abîmé, qui cligne tout seul. Il existe une autre version qui expliquerait cette infirmité: « pero el Gallego otro día que el Bostero no estaba, dijo que en verdad la biaba había sido porque una vez lo pescaron mostrándole la pija a la hermanita. ». La violence dont ils parlent et parfois se glorifient est souvent exercée sur les femmes, et fréquemment elle a un caractère sexuel. C'est el Negro Medina qui raconte quel cadeau d'anniversaire les copains ont offert au Negro Tachuela pour ses dix-huit ans:

Regalo de los amigos del Bajo: un turno en el Jota Jota. [...] Dos horas con Lucía. Estaba fuerte Lucía, bastante fuerte la turríta, hasta esa vez que la agarró el veintinueve. Esa noche estaba muy fuerte: no creas que no pensamos, más de uno, o todos, hacer uso del turno y de Lucía. [...] Y la cintura de Lucía

no estaba nada mal. Al menos hasta que se la quebró la vez que te cuento del veintinueve : después, con la renguera, ya no fue la misma. (p. 74)

Le naturel avec lequel il raconte l'épisode rend plus terrible la violence exercée sur la femme, qui, il le précise, « no era puta ». On ose à peine imaginer le degré de brutalité qui aurait été atteint si elle avait été effectivement prostituée et donc encore moins respectée. A moins, ce qui semble très possible, que toutes les femmes sans distinction subissent le même mépris. Regarder aussi cette violence-là à la télévision est un des passe-temps favoris de Raúl et de ses amis. Ainsi, dans le chapitre où ils attachent Miguel à sa chaise pour le forcer à regarder l'émission comique du Negro Olmedo⁴⁶. Voilà ce qui précède le moment tant attendu (c'est Miguel qui parle) : « Pasaban propagandas : daban una, no sé de qué producto, en la que una mujer con un ojo negro le pedía a un supuesto interlocutor que la golpeará otra vez. » (p. 95). Puis un jeu télévisé dans lequel une femme enfermée dans une cabine où volent des billets de banque doit essayer d'en attraper un maximum. Plus c'est dégradant pour elle, plus ils s'amusent :

Los amigos de mi hermano alentaban con entusiasmo, sobre todo cuando la mujer mordía el dinero o cuando intentaba apretarlo entre las piernas. Si se caían varios billetes, por culpa de un movimiento brusco o una inclinación excesiva del cuerpo, había abucheos, y también risas, porque en esos casos la mujer hacía muecas hacia el exterior de la cabina, como si empezara a llorar. (p. 96)

Le machisme, dans cet extrait comme dans celui dont on a parlé précédemment, est bien explicite ; le corps en souffrance de la femme dans les deux cas non seulement n'éveille aucune pitié, mais même un certain plaisir sadique. Le thème du rapport au sexe met permet de réintégrer Miguel à mon analyse en opposition à son frère et ses amis : s'il y avait peu à dire de lui concernant la non-violence, celle-ci étant implicite, il y a des choses intéressantes à noter sur la conception du sexe, quant à elle bien présente dans le système binaire auquel participent les frères. Du côté de Raúl, donc, du machisme violent comme je l'ai dit, qui va de pair avec une obsession de la beauté physique (et rien d'autre), et notamment une fascination extrême pour les seins. La taille des seins est le critère de jugement le plus important : « Tengo un poster de Luisa Albinoni. Tetas respetables, también. » (p. 72, c'est el Negro Medina qui parle) ; « Y a la Brodsky, que es otra destetada, pero que tiene un culo que no te lo podés olvidar una vez que lo conociste. » (p. 75). Et encore : « Pero en la tapa está esta yegua con esas tetas que aunque no se las esté agarrando de abajo, siempre le quedan como si se las estuviera agarrando. » (p. 57). Miguel quant à lui fait preuve d'une grande distance critique par rapport à cette fascination – le

⁴⁶ Alberto Olmedo (1933-1988), acteur humoriste argentin très populaire. Il a commencé à animer des émissions de divertissement pour enfants, puis de nombreuses émissions humoristiques très suivies par le public argentin, la plupart du temps sous formes de sketches. URL : http://es.wikipedia.org/wiki/Alberto_Olmedo.

jour où son frère lui fait voir un magazine avec la photographie d'une animatrice de télévision nue pour lui donner envie de regarder son émission – dans cette réflexion que rapporte un Raúl perplexe :

... me dijo algo así como si no me parecía increíble que para un tipo de otro lugar, de otro país, de otra época (de otra cultura, dijo), ver a una mujer con la cara toda pintada y con los senos, dijo él, inflados artificialmente, podía llegar a resultar tan raro como para nosotros ver a una africana usando collares hechos con dientes humanos y un hueso atravesado en la nariz. (p. 72)

En se mettant dans la peau d'un homme appartenant à une autre culture qui verrait comme une bizarrerie les seins opérés, Miguel se place à distance et on sent bien là qu'il ressent un peu de cette extranéité. Cette conception dichotomique du sexe (le grand frère obsédé qui en parle beaucoup, le petit bien plus cérébral qui n'en parle pas) aboutit, ce qui n'est pas difficile à imaginer si l'on se rappelle le fameux adage « ce sont ceux qui en parlent le plus qui en font le moins », à une situation inversée : Raúl se retrouve dans une voiture pour des relations sexuelles des plus anonymes avec une prostituée (ce ne sont que des « polvos » : « El segundo y tercer polvo se los echo en un Fiat Regatta », (p. 78)), car « es que no hay caso con Laura » (p. 56), et c'est Miguel qui aura toute une nuit de passion avec elle. Mais tout en pudeur : la relation entre les corps est faite d'ellipses et de caresses, et ce sont surtout des mots qui les unissent. Leur nudité n'a pas plus rien de la vulgarité de celle dont parlent Raúl et sa bande, elle est plutôt l'objet d'une découverte profonde de l'un par l'autre, des deux ensemble, et d'une nouvelle forme de langage :

- ... Lo que miraba es la luz. Nos miraba a nosotros, en realidad : cómo nos vemos nosotros, con esta luz.

- ¿Y cómo nos vemos ?

Lo destapé. Yo también quedé, a medias, destapada. [...] le recorrí, con la boca y con los dedos, los bordes del cuerpo, como si no hubiese otro modo de responder que no fuese una mostración silenciosa, sin palabras. Un estremecimiento muy tenue de la piel me decía que ahora era él quien sentía frío. Me dispuse a cubrirlo, acostándome sobre él, envolviéndolo. (p. 103)

C'est la peau qui parle et les corps se comprennent aussi bien ou même mieux qu'à travers les mots. Il y a comme une douceur maternante dans l'attitude de Laura, mais elle est une réponse au geste tendre de Miguel du début de chapitre, quand il la prend dans ses bras pour la réchauffer : « Entonces él me abrazó nuevamente. Sentí, por así decir, todo su cuerpo sobre el mío. » (p. 102).

Hors cette dichotomie entre une conception tendre et une conception vulgaire et agressive du sexe, un autre aspect de la violence, très important, est à relever : bien souvent c'est la tête, lieu de la pensée, qu'on cherche à frapper en premier, comme pour anéantir symboliquement toute possibilité d'intelligence. C'est en effet le moyen le plus efficace pour le bourreau de dominer sa victime. Ainsi, une grande récurrence de coups sur la tête ou sur la

nuque : « Y mirá que mi viejo supo fajarlo generosamente, no amarreteó sopapos, y *le daba sobre todo en la nuca* » (p. 40). « Mi viejo », c'est le père de Miguel qui donne des râclées à son fils face au refus de regarder la télévision de celui-ci. Taper sur la nuque revient à trancher la capacité réflexive. D'ailleurs, ce n'est sûrement pas un hasard si Raúl lui-même, lorsqu'il est absorbé par les rebondissements d'un jeu télévisé, se tape la tête contre le mur (le lecteur peut alors imaginer, sachant que la télévision est son passe-temps favori, à quel point il peut être abruti) : « Mi hermano alternativamente se aproximaba a la pantalla del televisor, anhelante, o se echaba decepcionado hacia atrás en el sillón, generalmente *golpeando*, de manera involuntaria desde luego, *la nuca contra la pared*. » (p. 18). Mais le passage le plus « frappant » est celui où la bande de Raúl roue de coups Brad, parce qu'il est noir et que tous les « yanquis » sont une plaie, et qu'il doit bien avoir quelque chose à voir avec l'épisode des mains tranchées du cadavre de Perón :

El yoni asoma nada más que el *marote*, preguntando qué es lo que ocurre. Para que salga más rápido, Morcilla lo ayuda dándole una patadita en el culo, y, por si con eso no alcanza, el Negro Medina *lo agarra de los pelos y tira para afuera*. Brad sale dando tropezones y se ve que ya se aviva de que el motivo de la visita es que lo vamos a cascar, y empieza a tirar piñas para todos lados. [...] Entonces nosotros le damos también, para que se calme un poco. Morcilla *se le cuelga del cogote y lo surte en la jeta*, yo alcanzo a agarrarle una pierna y entonces tiro para afuera y le meto patadas a los huevos. [...] El Negro le habla, le habla, *le escupe la cara*, le dice cosas, le tira manotazos a la pija. [...] El negro cae al piso, en cuatro patas, medio doblado de dolor, haciendo como arcadas, se ve que *quiere hablar pero no le sale la voz*. [...] Alguna que otra patadita más en las costillas, alguna que otra *trompadita más en la cabeza*.

- Venga, perrito – le digo yo, y *lo agarro de la nuca, tirando para abajo, para que no levante la cara*. (p. 90-91)

Brad entre en scène par la tête (« el marote » en est un synonyme familier en Argentine et en Uruguay, mais il veut dire aussi « intelligence, capacité à comprendre »⁴⁷), comme si celle-ci le définissait en premier ; en tout cas, c'est bien à travers sa tête que l'on va essayer de le soumettre. Toutes les violences imaginables sont mises en œuvre jusqu'à lui enlever sa capacité de parole, ce qui revient à lui ôter une part de son humanité, d'autant plus que Brad fait partie de ces personnages pour qui le mot (ou plus largement le monde de la littérature) est essentiel. Certains gestes consistent symboliquement à vouloir arracher la tête : « tirar para afuera », « tirar para abajo », c'est vouloir la déplacer hors de son axe normal et par-là aussi, peut-on imaginer, rendre impuissantes ses fonctions. « Para que no levante la cara », c'est également lui renier sa dignité d'homme, en l'empêchant de garder la tête haute. Lui salir le visage par le crachat participe de la même volonté avilissante. Et là aussi, comme dans la scène que nous avons vue plus haut, celle où Raúl frappe Miguel, il s'agit d'une violence d'autant plus terrible qu'elle est mesurée : « trompadita » et « patadita » avec leur diminutif suggèrent une différence de degrés dans la violence et donc une évaluation consciente des coups donnés.

⁴⁷ Real Academia [en ligne]. URL: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=marote.

Ce symbolisme du coup porté à la tête qui vise une domination de l'individu à travers ce qu'il y a en lui de plus humain, la pensée, la conscience, prend tout son sens si l'on pense au processus de déshumanisation qui préside à la violence concentrationnaire, et ce tant pendant la dictature militaire argentine que durant la période nazie. Il serait peut-être trop radical d'assimiler directement la bande de Raúl aux bourreaux de la dictature, mais leur nationalisme exacerbé et violent amène forcément le lecteur à penser à cette période ; Kohan écrivant autour de 1990 et situant l'action en 1987, on n'imagine guère qu'il n'ait pas eu derrière la tête cette présence-là. Si nous observons les modalités de la violence concentrationnaire en rapport avec la tête de la victime, le lien est saisissant. L'essai de Pilar Calveiro sur les camps argentins pendant la dictature militaire, *Poder y desaparición*⁴⁸, nous renseigne beaucoup sur le sens profond et très calculé de telles ou telles méthodes employées par les bourreaux. Elle explique ce qu'il y avait derrière la décision de couvrir les têtes des victimes par des capuches à partir du moment où ils entraient dans ce qu'on appelle plus couramment en Argentine « centros clandestinos de detención » (et que Pilar Calveiro appelle volontairement « campos de concentración ») :

La capucha y la consecuente pérdida de la visión aumentan la inseguridad y la desubicación pero también le quitan al hombre su rostro, lo borran ; es parte del proceso de deshumanización que va minando al desaparecido y, al mismo tiempo, facilita su castigo. [...] Hay aquí una negación de la humanidad de la víctima que es doble : frente a sí misma y frente a quienes lo atormentan⁴⁹.

Ce qui est intéressant à noter ici, c'est que le fait d'effacer le visage de la victime est l'acte qui inaugure la violence infligée aux prisonniers et qui instaure le processus de déshumanisation. Les crachats et les coups portés au visage de Brad pourraient avoir un objectif similaire (inconscient ou non) : couverte de sang et de salive, la figure est brouillée, moins reconnaissable et donc moins humaine. La parole brisée (on se rappelle que Brad ne peut pas parler, de même que Miguel dans la scène où il est frappé par son frère) fait aussi partie du processus : « Los prisioneros permanecían acostados y en silencio ; estaba absolutamente prohibido hablar entre ellos »⁵⁰. Si l'on observe maintenant le témoignage de Primo Lévi⁵¹ sur la vie dans les camps de concentration nazis, le rapport à la tête de la victime apparaît aussi comme un aspect fondamental de l'asservissement, et même préalable à toutes les souffrances infligées : on leur rase la tête.

⁴⁸ Pilar CALVEIRO, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2008.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁵¹ Primo LÉVI, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 2000.

[Les civils] nous voient ignoblement asservis, sans cheveux, sans honneur et sans nom, chaque jour battus, chaque jour plus abjects, et jamais ils ne voient dans nos yeux le moindre signe de rébellion, ou de paix, ou de foi. [...] Qui pourrait distinguer nos visages les uns des autres ? Pour eux nous sommes « kazett », neutre singulier. (p. 129)

Tout se passe comme si les prisonniers n'avaient plus de visage, puisqu'on ne les distingue plus les uns des autres. Tout est relié et tout contribue à la perte d'humanité : l'absence de cheveux et l'absence d'honneur, l'absence de nom et l'absence d'expression. Ils ne sont plus des hommes, seulement un « immense troupeau silencieux »⁵², et c'est le « sans cheveux », placé au tout début de l'énumération, qui a signifié le commencement de cet asservissement total. Encore une fois, parler de la violence concentrationnaire ne veut pas dire que je voyais Raúl et sa bande comme une réincarnation des bourreaux de la dictature, en tout cas pas si explicitement⁵³. Mais la violence extrême envers un élément aussi symbolique que le visage ainsi que la fréquence de ce recours en particulier étaient trop frappantes pour ne pas situer cette modalité dans ces autres contextes de répression déshumanisante. Détruire un visage et lui nier sa spécificité, c'est frapper l'homme dans ce qu'il a de plus humain. Voici une brève citation extraite du roman *1984* de George Orwell, citation avec laquelle les passages sur la nuque dans *La Pêrda de Laura* présentent un lien saisissant, tout en confirmant mon association de la répression par la tête avec les systèmes totalitaires :

*ils me fusilleront ça m'est égal ils me troueront la nuque cela m'est égal à bas Big Brother ils visent toujours la nuque cela m'est égal A bas Big Brother [sic].*⁵⁴

Le registre de l'agressivité et de la violence est donc un de ceux qui marquent le plus fortement non seulement la dichotomie entre les deux groupes des lettrés et des masses, mais également leur lutte directe, le choc qui se produit lorsque la fiction les met en présence.

⁵² *Ibid.*, p. 127.

⁵³ Ce qui n'empêche qu'on peut les voir comme des individus encore plus ignobles que le tortionnaire moyen qui obéissait aux ordres d'une hiérarchie. Ici tout vient de leur propre initiative.

⁵⁴ George ORWELL, *1984*, Paris, Gallimard, 1996, p. 34. Le héros écrit dans son journal, il sait qu'en réfléchissant il commet un crime envers le gouvernement de Big Brother.

3. Silence et cacophonie

Les deux groupes antagonistes se distinguent également sur le plan sonore : trois familles de bruits stridents se dégagent pour le clan de la masse – les stridences de la télévision et de la radio, les cris de Raúl et de ses amis, la cacophonie qui préside aux réunions de la famille de Laura – tandis que le clan de la lettre se distingue par sa discrétion et son silence. Comme pour la thématique de la violence, l'antagonisme silence-bruit donne beaucoup plus de place au deuxième élément, le premier étant plus implicite. On peut se demander si ce silence propre au clan du petit frère lorsqu'il se trouve confronté à l'autre groupe n'est pas, à l'instar de la quiétude de l'eau dans la scène inaugurale du quai (d'où l'on jette les cendres de la grand-mère de Laura), un élément annonciateur de la mort symbolique de Miguel et de la lettre à la fin du roman, dans un glissement presque imperceptible de « silence » à « silence de mort ».

On sait en tout cas que Miguel n'aime pas le bruit et qu'il a bien du mal à supporter le degré de décibels que lui impose constamment son frère, ne serait-ce que parce qu'il a besoin de silence pour étudier. Dès son plus jeune âge, le vacarme de la télévision était une torture pour lui. Raúl lui-même raconte à son ami: « mi hermano lo único que hacía era llorar durante los goles porque le daba miedo el grito de la gente. » (p. 40). Le football, élément fondamental dans l'univers de la masse, presque sacré (on a pu voir plus haut qu'une infidélité à l'équipe supportée par le clan familial peut coûter très cher au dissident) consiste dans l'esprit de Miguel en une association entre le bruit et la brutalité. Il sent très tôt toute la violence que peut comporter un usage fanatique du divertissement sportif. Très petit, donc, il se démarque de ce clan, et le quatrième chapitre le confirme, qui établit une lutte entre la cacophonie du jeu télévisé que regarde Raúl et la leçon de latin que Miguel essaie de lui réciter (Raúl accepte de l'aider mais refuse tout net de déroger à son habitude de regarder la télévision) : « Los gestos de mi hermano respondían a los avatares de una especie de juego frenético que una voz femenina, por lo menos tan frenética como debía serlo el juego mismo, acompañaba. » (p. 18). Le latin se fraye tant bien que mal un chemin entre les voix ou les cris qui sortent du poste et envahissent tout le décor :

– Tendrías que ver si dice pueya así, con la i griega – le dije finalmente.

Raúl no comprendió de inmediato y cambió dos veces de canal ; en el tercer salto, se encontró con un dinosaurio que *bramaba herido* y eso le llamó la atención.

– Nominativo femenino singular – me respondió. [...]

– Pero, ¿ dice pueya con ye ? – insistí.

Mi hermano se fastidió un poco, se enderezó en el sillón, *subió otro poco el volumen del televisor*. (p. 19)

L'antagonisme se révèle sous la forme d'une lutte de décibels, lutte inégale et quelque peu burlesque qui marque d'une triste ironie la désuétude de la langue (morte...) : dans quel état doit se trouver le latin s'il doit se faire tout petit devant le mugissement d'un animal doublement diminué (blessé dans la fiction télévisée, mort dans la réalité depuis des millions d'années) ? Le détail passerait presque inaperçu, mais si l'on s'y penche la référence au dinosaure auquel fait face la langue est riche de sens. Elle peut aussi suggérer l'idée d'une animalisation de ce monde télévisuel, comme dans cette autre scène où Miguel fait un cauchemar à cause du bruit de la radio qu'écoute Raúl, et finit par se réveiller et le lui reprocher : « Ni siquiera mi derecho al sueño sos capaz de respetar, con los *berridos* que pegan en esa radio que escuchás. » (p. 31).

Le vacarme est aussi une forme de la violence, du moins pour Miguel qui se sent constamment agressé par lui. Dans la scène du chapitre seize, quand Raúl et sa bande l'attachent à une chaise devant le poste de télévision, sa souffrance n'est pas seulement due à la situation de soumission totale dans laquelle il se retrouve, mais également aux cris constants du groupe : « Los amigos de mi hermano entraron dando gritos. Tengo la impresión de que gritaron todo el tiempo, de que gritaban todo el tiempo. » (p. 95). L'éparnothose qui marque le passage du prétérit à l'imparfait prolonge le supplice dans le temps, un supplice auquel il fait tout pour échapper : « me metí en el baño. [...] Se seguían oyendo los gritos y las risas. Abrí la ducha, para mitigar ese ruido. Me acosté sobre el mosaico frío y me concentré en el sonido de las gotas cayendo en la bañera. » (p. 96). Le geste marque une volonté d'échapper à la scène qui n'est pas anodine : c'est que les cris sont difficilement supportables pour lui.

L'élément bruyant est également associé au manque de raison, « Raúl nunca supo ser criterioso en lo que hace al volumen que es *razonable* emplear con los aparatos sonoros. » (p. 109) ; et au manque d'harmonie : « estaba otra vez despierto, [...] quizás por culpa de la primera de las voces de la radio, que volvía a *desentonar*. » (p. 31). Mais le bruit a plus fréquemment une connotation diabolique, notamment à travers le rire, tantôt simplement faux, tantôt inquiétant : « el animador brillante que se extendía en risas falsas » dans une émission de télévision ; à la radio, dans le cauchemar de Miguel : « una carcajada inexplicable » (p. 31) sort du poste mis « a un volumen excesivo ». C'est aussi un rire méchant, associé à une euphorie malveillante (on se souvient de « las risas » et « los abucheos » devant la pauvre femme mise à mal par le jeu télévisé),

comme celle dont fait preuve el Negro Medina. Il a l'habitude avec Raúl de cracher du haut d'un pont sur les trains qui passent, comme nous l'avons vu plus haut. Ce qui l'amuse le plus, c'est d'imaginer qu'un jour l'un de ses crachats va pouvoir s'infiltrer par un trou d'aération et finir sur la tête « de algún pelotudo que va viajando adentro ». Ainsi :

El loquito que cuida el estacionamiento del telo de Montañeses siempre viaja en el tren, porque vive en Retiro, detrás de la terminal de micros. El Negro Medina [...] le preguntó si cuando llovía no pasaba que un poco de agua goteaba dentro de los vagones por las bocas de ventilación, y el loquito dijo que sí, que le parecía que sí, o que a veces sí. El Negro *se puso contento* como un chico y *subió el volumen del tango « Garúa »*, que por casualidad escuchábamos [...]. *Medio enfático*, el Negro Medina le preguntó entonces al loquito si, llegando en el tren al Bajo, alguna vez no le había pasado que adentro de vagón era como que llovía, pero que afuera no llovía un carajo. (p. 35)

Voilà un bon exemple d'euphorie malveillante : le plaisir vient du fait de prendre « el loquito » pour un imbécile, en abusant de sa vraisemblable simplicité d'esprit. A ce propos, un petit essai de Charles Baudelaire sur le rire est éclairant : pour lui, celui-ci est essentiellement satanique. En effet « dans le paradis terrestre [...], c'est-à-dire dans le milieu où il semblait à l'homme que toutes les choses créées étaient bonnes, la joie n'était pas dans le rire. » ; « le Sage par excellence, le Verbe Incarné, n'a jamais ri. Aux yeux de Celui qui sait tout et qui peut tout, le comique n'est pas. Et pourtant le Verbe Incarné a connu la colère, il a même connu les pleurs. »⁵⁵. C'est aussi ce que résume bien Pierre Grispari, cité par Maxime Prévost dans son ouvrage sur le rire dans l'œuvre de Victor Hugo, et plus particulièrement dans son chapitre sur le rire satanique : « A la limite, le diable [...] est le prince des humoristes. Le bon dieu, créateur et conservateur par nature, est peut-être infiniment bon et puissant, clément et miséricordieux, mais à coup sûr il est infiniment dénué d'humour⁵⁶ ». Le rire est exclu de ce qui est bon, il « est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité⁵⁷ », poursuit Baudelaire, et l'exemple du rire irrésistible à la vue d'une personne diminuée physiquement en est une bonne illustration :

Pour prendre un des exemples les plus vulgaires de la vie, qu'y a-t-il de si réjouissant dans le spectacle d'un homme qui tombe sur la glace ou sur le pavé, qui trébuche au bout d'un trottoir, pour que la face de son frère en Jésus-Christ se contracte d'une façon désordonnée, pour que les muscles de son visage se mettent à jouer subitement comme une horloge à midi ou un joujou à ressorts ? Ce pauvre diable s'est au moins défiguré, peut-être s'est-il fracturé un membre essentiel. Cependant, le rire est parti, irrésistible et subit. Il est certain que si l'on veut creuser cette situation on trouvera au fond de la pensée du rieur un certain orgueil inconscient. C'est là le point de départ : moi, je ne tombe pas ; moi, je marche droit ; moi,

⁵⁵ Charles BAUDELAIRE, *De l'essence du rire*, Litteratura.com (livre en format numérique). URL : <http://baudelaire.litteratura.com>.

⁵⁶ Pierre GRIPARI, in Maxime PRÉVOST, *Rictus romantiques. Politiques du rire chez Victor Hugo*, Montreal, Presses de l'Université de Montreal, 2002, p. 259.

⁵⁷ Charles BAUDELAIRE, *Op. cit.*, p. 7.

mon pied est ferme et assuré. Ce n'est pas moi qui commettrais la sottise de ne pas voir un trottoir interrompu ou un pavé qui barre le chemin⁵⁸.

C'est cette même perversité et ce même sentiment de supériorité qui rendent euphoriques les amis de Raúl à la vue de la femme de la télévision, au corps dégradé et ridiculisé, ainsi que el Negro Medina s'imaginant la scène du « loquito » arrosé par le crachat et ne comprenant pas ce qui lui arrive. « Le rire satanique est un phénomène qui relève de la gaieté perverse. Le diable rit de la faiblesse de sa victime ; bourreau, il rit des tortures qu'il a le pouvoir d'infliger.⁵⁹ », nous dit encore Maxime Prévost, et c'est exactement à ce rire que l'on a affaire. Lorsque le *loquito* lui répond qu'il ne croit pas avoir reçu de gouttes dans le train les jours où il ne pleut pas, l'euphorie du Negro Medina s'efface tout net pour laisser place à l'amertume (« se quedó hecho un trapo » (p. 36)). Ce qui accentue l'idée d'un rire sardonique ici, c'est aussi l'association du plaisir malveillant du personnage avec la chanson de tango dont le volume est volontairement augmenté, et l'ironie provoquée par le contraste entre les paroles romantiques de la chanson sur la bruine et l'aspect prosaïque et sale du crachat. Comparons : « Mientras tanto la garúa / se acentúa / con sus púas / en mi corazón », « hasta el cielo se ha puesto a llorar », « las gotas caen en el charco de mi alma »⁶⁰. La bruine qui tombe sur l'âme est là une métaphore de la tristesse ; ici le crachat qui atterrit sur la tête est une mauvaise blague, une agression. Le contraste accentue la méchanceté du geste. On pense aussi, à travers cette amplification sonore, au recours cinématographique classique qui consiste à l'exacerbation d'un thème musical dans les moments culminants d'un film, justement pour intensifier les sentiments exprimés par une scène et l'effet produit sur le spectateur. Dans notre scène, ce qui est intensifié par le gonflement sonore, c'est la violence du contraste entre les paroles de la chanson et le thème du crachat.

Un autre passage associe explicitement cette fois les trois éléments de l'euphorie, du bruit et de l'enfer (c'est Miguel qui parle):

Nos ocupábamos del hervor del agua y de la cebolla para la salsa, cuando en el departamento empezó a oírse un creciente ruido de motores de auto. [...] Mi hermano iba y venía del televisor a la cocina, *con el volumen lo suficientemente alto* como para poder seguir el desarrollo de la carrera en forma permanente. [...] Raúl estaba *eufórico* porque la carrera iba ordenada de forma tal que él le ganaba una apuesta a un amigo suyo [...] La casa se había llenado de ruido de motores como si fuesen los autos mismos, y no mi hermano, los que circulaban de una habitación a otra. [...] La televisión no había parado, la carrera tampoco, el *ruido infernal* de los motores seguía [...]. La televisión registraba ahora cómo el auto que se había despistado comenzaba a *prenderse fuego*, y mi hermano contemplaba absorto, anonadado. (p. 45-46)

⁵⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁹ Maxime PRÉVOST, *Op. cit.*, p. 261.

⁶⁰ Site web *Todo Tango*. URL : http://www.todotango.com/spanish/las_obras/letra.aspx?idletra=35.

Si l'eau est l'élément auquel on peut rattacher Laura, comme on le verra plus bas dans toute sa signification métaphorique, il semble que le feu soit celui auquel correspond Raúl. Attiré par les flammes, il se complaît aussi dans le bruit ; il le recherche et prétend l'imposer à la totalité de l'espace dans lequel il se meut. Le bruit s'étend symboliquement à l'infini, dans l'espace (« la casa se había llenado ») mais aussi dans le temps (« no había parado », « seguía ») : on est bien dans l'éternité de l'enfer. Mais revenons au feu, qui n'est pas un détail anodin puisque sa contemplation hypnotise Raúl, et allons plus loin que la simple association flammes-enfer. Dans cette contemplation il y a un attrait pour la force destructrice. Lorsqu'on lit la théorie bachelardienne sur le feu, on est tenté d'y voir un élément déterminant dans la caractérisation du personnage, et même quelques données annonciatrices de son rôle au sein du système fictionnel. Le feu est traditionnellement assimilé à la puissance, expose Bachelard : « Au principe de cette assimilation, il y a, croyons-nous, l'impression que l'étincelle, comme le germe, est une petite cause qui produit un grand effet. D'où une intense valorisation du mythe de la puissance ignée. »⁶¹. Principe masculin par excellence, on ne s'étonne pas que le feu soit privilégié par le regard d'un Raúl très soucieux de la virilité – la sienne et celle des autres en général. On lit plus loin : « [le feu] est vraiment le principe actif fondamental qui résume toutes les actions de la nature. [...] Le feu n'a qu'à mettre le sceau de sa présence pour montrer son pouvoir. [...] La quantité infime considérée est magnifiée par la volonté de puissance. »⁶². On peut voir dans cette caractérisation une annonce supplémentaire de la volonté de domination de Raúl sur son petit frère, en plus de la parole et des actes que l'on a déjà observés. Plus intéressant encore : pour Bachelard, le feu est un élément tellement séducteur, tellement chargé d'intuitions poétiques, qu'il a bien du mal à être totalement compris et défini par la science (« la séduction première est si définitive qu'elle déforme encore les esprits les plus droits et qu'elle les ramène toujours au bercail poétique où les rêveries remplacent la pensée⁶³ »). Ce qui m'intéresse ici, c'est que « l'esprit critique s'arrête devant la puissance intime du feu⁶⁴ », et je pense que ce n'est pas un hasard si c'est à Raúl qu'est attribué cet élément : les notions de puissance et d'autorité ont chez lui une valeur tellement primordiale qu'elles effacent en lui tout sens critique. De cette remarque à une évocation des systèmes totalitaires, il n'y a qu'un pas, que je franchirai un peu plus tard dans ma réflexion. Un autre élément, enfin, propre à Raúl et à ses amis, semble très lié au thème du feu et

⁶¹ Gaston BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 2009, p. 86.

⁶² *Ibid.*, p. 127.

⁶³ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 127.

va dans ce même sens d'un esprit terrassé par une force irrationnelle : l'alcool, éminemment présent dans le clan de la masse et qui oppose radicalement les deux frères. On a vu en effet que Raúl force Miguel à boire du vin au chapitre dix, puis de nouveau au seizième : « Me sirvieron vino y Raúl abrió moscato, pero yo me fui a servir un vaso de agua de la canilla de la cocina. » (p. 95). Et cette fois, l'eau va réussir à lutter contre l'alcool, dans un véritable acte de résistance : « Me fui a servir otro vaso de agua a la cocina : tomé dos, tres vasos, seguía con sed. » Puis : « Tomé otro vaso de agua y volví al comedor. » (p. 97). L'ivresse diminue les facultés intellectuelles, c'est probablement pour cette raison que Miguel refuse l'alcool, cette « eau qui flambe »⁶⁵.

Je reviens à l'enfer et à sa cacophonie, car sur ce point la famille de Laura n'est pas en reste. Caractérisée par le bruit, les plaintes, les applaudissements, on la croirait tout droit sortie de l'Enfer de Dante, et plus précisément de son vestibule, qui inspire ces termes au personnage de Virgile : « Nous sommes venus au lieu que je t'ai dit,/ où tu verras les foules douloureuses / qui ont perdu le bien de l'intellect⁶⁶ ». L'intellect, « faculté de connaître, de comprendre », « l'intelligence en tant qu'elle élabore des données, juge, discerne, conclut, et construit la science », et aussi « faculté supérieure de la connaissance abstraite et logique, faculté d'engendrer et d'utiliser des idées générales, de penser par concepts »⁶⁷ : il semble bien que cette famille n'ait pas été dotée de telles facultés, hormis Laura et son grand-père. Après les « malsonantes voces superpuestas » (p. 8) qui introduisent le clan dans la scène où l'on jette les cendres de la grand-mère dans le Río de la Plata, le cinquième chapitre donne un aperçu assez parlant de la pauvreté intellectuelle : pendant que le grand-père raconte des souvenirs, « el resto de la mesa familiar estallaba en aplausos por alguna gracia del primo Eduardo » (p. 22). Plus qu'en enfer, on a l'impression d'être au cirque ; ce que l'on imagine comme une singerie du petit cousin attire davantage l'attention que le discours de l'aïeul. On retrouve l'idée de l'excès dans cet « estallar », comme nous l'avons vu plus haut avec la télévision et la radio, et aussi le caractère dissonnant dans le « desafinado canto familiar dirigido a un Eduardito algo embobado frente a su torta » (p. 25). Et encore les applaudissements, le fracas : « [...] evocó mi abuelo, mientras los aplausos familiares que no le estaban dedicados envolvían su narración » (p. 26). Important à noter, c'est toujours contre un

⁶⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁶ DANTE, *La Divine Comédie*, « L'Enfer », Paris, Flammarion, 1992, p. 41.

⁶⁷ Dictionnaire *Trésor* [en ligne]. <http://www.cnrtl.fr/definition/intellect>.

discours élaboré du grand-père⁶⁸ que s'élève le chahut, et la lutte de décibels fait écho à celle qui se fait jour dans l'autre pan du roman, celui des frères. Cette confrontation qui est aussi générationnelle apparaît également comme un élément très significatif de la culture de masse selon Edgar Morin, comme je l'ai dit plus haut : parallèlement à une sur-valorisation de la jeunesse (ici, on admire la singerie du petit cousin), la vieillesse cesse d'être respectée comme garante de sagesse : elle « ne peut adhérer aux valeurs qui s'imposent de plus en plus : l'amour, le jeu, le présent. La vieillesse devient comme détachée, rejetée du cours réel de la vie⁶⁹. »

Le bruit que produisent ces jeunes qui n'écoutent plus l'ancien est le plus souvent vain (« ... [el] reloj [del tío], que producía ahora todo tipo de sonidos, pero ya no le informaba de la hora. » (p. 48)), désagréable et excessif (« la tía Emilia comenzó a llorar escandalosamente » (p. 53)). Pire, il se démultiplie à perte de vue, les membres de la famille étant solidaires dans le bruit, de telle manière qu'il y en a toujours un pour apporter sa contribution à la cacophonie :

La inmediata respuesta familiar [a la noticia de que el abuelo estaba en cama] consistió en rodear su cama y formular preguntas y preguntas y preguntas ; preguntas que el abuelo, en concreto, no tenía oportunidad, y probablemente tampoco interés, en responder. De modo que la escena contenía, más que preguntas, conjeturas, y acaso reproches, por parte, en primer lugar, de mi madre y mi tía Emilia, por ser las hijas directas del aparente enfermo, y luego de mi tío, de mi padre, de los primos. (p. 47)

Face au vieil homme malade, des plaintes et des reproches à l'infini, comme dans ce vestibule de l'Enfer que Dante décrit ainsi :

Là pleurs, soupirs et hautes plaintes
résonnaient dans l'air sans étoiles,
ce qui me fit pleurer pour commencer.
Diverses langues, et horribles jargons,
mots de douleur, accents de rage,
voix fortes, rauques, bruits de mains avec elles,
faisaient un fracas tournoyant
toujours, dans cet air éternellement sombre,
comme le sable où souffle un tourbillon⁷⁰.

Les similitudes entre les membres de la famille et les âmes en peine sont frappantes : on retrouve bien dans la scène de la visite au grand-père malade les soupirs et les plaintes (« los gemidos de la tía Emilia, y algún profundo y circunspecto suspiro » (p. 54)), les « mots de douleur » et les « voix fortes », les « bruits de mains » dans les références aux applaudissements. De même, la façon d'entourer le lit du grand-père et de l'assaillir de questions, avec cette

⁶⁸ Le grand-père ayant un statut intermédiaire entre les deux clans, je traiterai ses particularités plus tard.

⁶⁹ Edgar MORIN, *Op. cit.*, p. 202.

⁷⁰ DANTE, *Op. cit.*, p. 41-43.

réitération « preguntas y preguntas y preguntas » et l'aspect circulaire impliqué par le verbe « rodear », miment bien l'effet d'un tourbillon au « fracas tournoyant toujours ».

On assiste ainsi, en continuité avec les dualités déjà exposées, à une confrontation explicite entre deux catégories sonores : la cacophonie et le silence (ou le murmure, selon le contexte). Par sa nature, ce dernier, on le voit, a bien du mal à s'imposer, comme si l'issue de la lutte était déjà contenue dans la mise en présence elle-même des adversaires.

4. Lenteur et précipitation

Sur la question temporelle, l'antagonisme entre les deux clans est également fortement marqué. La précipitation et l'immédiateté caractérisent le clan des masses, tandis que le clan des lettrés penche beaucoup plus vers la lenteur, le long terme. Ce n'est pas simplement une opposition entre des personnages nerveux et des personnages calmes : c'est toute une posture par rapport au temps qui est en jeu ici, et qui est révélée par les différences substantielles entre Miguel et Raúl plus particulièrement en tant que narrateurs. En effet, Raúl va se placer exclusivement dans la transcription directe des événements, tandis que Miguel se situe bien souvent dans l'analyse et par conséquent hors du temps.

Mais commençons d'abord par le plus évident : la dichotomie entre la précipitation et la lenteur des personnages est déjà visible dans l'usage des temps verbaux. Tout ce qui se rapporte à Raúl, à ses amis et à la famille de Laura privilégie le passé simple, tandis que les scènes consacrées à Miguel sont marquées par une récurrence d'imparfaits et de gérondifs. Miguel parle ici de son frère : « mi hermano *pulsó* un botón que lo llevó de la palabra almendra a otra que terminaba en « gencia »⁷¹, y *contempló* por un instante a un parsimonioso guitarrista criollo. » (p. 19). Nous verrons à ce propos que le rituel du zapping s'intègre complètement au concept de vitesse et qu'il est très significatif de toute une culture. Raúl encore, sujet d'une succession de verbes au passé simple : « Mi hermano *se fastidió* un poco, *se enderezó* en el sillón, *subió* otro poco el volumen del

⁷¹ Signe d'une « inteli-gencia » tronquée ?

televisor. » (p. 19). Miguel n'agit pas avec la même brusquerie, c'est plutôt le gérondif qui caractérise son comportement, comme ce jour où Laura arrive chez eux pour manger : « la ayudé a *ir dejando* todo sobre la mesa de la cocina. » (p. 44). On sent presque dans cet « ir dejando » une envie de faire durer le moment de proximité avec Laura, dans une phrase où l'on se serait attendu à un simple infinitif (le « todo », en effet, ne consiste qu'en un sac de provisions). D'autres gérondifs qui étirent le temps, dans une longue promenade avec Brad : « Hicimos un largo paseo *rodeando* todo el perímetro del cementerio. » (p. 83) puis « No nos quedó otro remedio que *seguir caminando*. » (p. 84). Les imparfaits sont également plus nombreux chez Miguel : « *Nos ocupábamos* del hervor del agua y de la cebolla para la salsa, cuando en el departamento comenzó a oírse un creciente ruido de motores de auto. » (p. 45). On le voit ici, Raúl et son passé simple violentent et envahissent l'imparfait paisible de Miguel et Laura. Les adverbes et compléments circonstanciels de temps vont dans le même sens d'une dichotomie précipitation/lenteur : « [mi madre y mi tía] le dijeron *rápidamente* que no, que un poco, que creían que sí » (p. 80), rapporte Laura, en montrant bien que la famille cherche toujours à se débarrasser au plus vite du grand-père ; elle lui impose sa brusquerie aussi, comme dans cette scène qui donne l'impression d'un plan cinématographique en accéléré :

Luego lo sentaron en la cabecera de la mesa y todos brindamos por su salud, con un champagne francés que al abuelo, en nombre precisamente de aquello por lo que habíamos brindado, le fue trocado por un vaso de agua mineral *en ese par de segundos* que transcurren, casi siempre, entre el momento del brindis propiamente dicho y el acto de beber. (p. 79)

De la même façon que le bruit et le silence propres aux différents personnages étoffaient, on l'a vu, l'antagonisme érigé en véritable système, la précipitation ou la lenteur rajoutent à la cohérence de l'univers binaire, et plus que cela, à l'effet de confrontation entre les entités. Le fait d'enlever la coupe de champagne des mains du vieil homme n'est en effet pas seulement un geste cruel et ironique, il marque aussi l'opposition entre deux postures temporelles en lutte, car la rapidité et la brusquerie prétendent s'imposer face au caractère posé du grand-père, à ses gestes qu'on imagine lents. On cherche à le déposséder, en quelque sorte, de la maîtrise de son propre rythme. L'interruption de la parole de l'autre, que l'on a pu observer dans la partie consacrée au langage, s'inscrit en continuité avec cette confrontation de deux postures temporelles inverses : quand le grand-père prend son temps pour raconter à Laura des souvenirs, le discours bref des autres essaie toujours de reprendre le dessus, comme si une parole lente et mesurée était inacceptable. Des répliques telles que « Papá, [...], no hables tanto, no te hace bien hablar tanto. » (p. 50) ou « No hables más, abuelo » (p. 51) semblent le démontrer.

Maintenant que l'on a mis en évidence d'un côté une tendance à prendre son temps et d'un autre côté, à l'inverse, un refus constant de la perte de temps (ou qui est considérée comme telle), regardons de plus près comment vivent les deux frères la temporalité dans leur quotidien, à travers leurs activités principales : globalement, les journées de Miguel sont marquées par l'étude persévérante, celles de Raúl par la télévision et le zapping. Le chapitre le plus frappant en ce qui concerne le rythme chez le benjamin est le huitième, celui où il consacre sa journée à taper à la machine une longue dissertation : « Dedicué el siguiente domingo a pasar a máquina una monografía. Me levanté a las nueve y media, despertador mediante. » (p. 42). Le travail demande effort et persévérance, car la machine est vieille et ne marche pas bien ; elle a des touches « molles » et des touches « dures » qui ont requis une adaptation très progressive de la part de Miguel :

No quedó otro remedio que ir memorizando cuáles eran las teclas pertenecientes a la dureza y cuáles eran las teclas pertenecientes a la blandura, y graduar la fuerza de los dedos en cada caso. Con el tiempo, esta difícil disquisición se volvió automática. (p. 42-43)

Notons encore une fois le gérondif qui est le mode de prédilection de Miguel, et le complément circonstanciel de temps « con el tiempo » qui met l'accent sur la durée. Non seulement le travail de dactylographie lui prend toute sa journée, mais il implique d'une part une longue rédaction préalable (vingt-trois pages, précise-t-il plus tard) et d'autre part, sur une autre durée, une adaptation technique à la machine à écrire. Sont extrêmement pointus chez Miguel la conscience du temps qui passe, la conscience de la simultanéité, d'un passé qui participe à l'explication du présent, de la durée de chaque chose, comme dans cet extrait qui superpose un grand nombre de plans temporels, du plus bref (quelques secondes) au plus étendu (quelques jours, vraisemblablement) :

Repasando estas cuestiones, *mientras* despejaba la mesa y ubicaba la máquina, dejé sin querer que hirviera la leche. El Nesquik se disolvió *de inmediato* en el líquido caliente. *Apenas* había comenzado a tipear mi trabajo, *a la espera de que* el vaso de leche se enfriara un poco, llegó la carta. *Yo iba por* la segunda página de la monografía, y eran veintitrés en total. Vi aparecer la carta por debajo de la puerta y *en un primer momento* pensé en dejarla allí *hasta que* volviera Raúl, o, llegado el caso, *hasta que* viniera Laura. Pero *finalmente* interrumpí el trabajo y me levanté a recogerla. Estaba dirigida a mí y me la enviaba Brad. Rompí apenas un ángulo del sobre y *luego*, introduciendo la punta de un cuchillo, la abrí a lo ancho. Yo lo había conocido por casualidad en una mesa redonda que se había hecho en la Facultad *hacia más de un año* ; nos vimos, *luego, un par de veces*, antes de que él se volviera a Canadá. (p. 43)

Pour commencer donc, trois actions simultanées : Miguel réfléchit aux difficultés que présentent les touches de la machine à écrire, il fait de la place sur la table, le lait bout. Les adverbes et compléments de temps cadrent précisément le tout : « mientras », « de inmediato », « apenas », « en un primer momento », « hasta que volviera », « y luego », « más de un año », « un par de veces », et permettent au lecteur d'avoir une idée assez précise de la durée des séquences.

Probablement moins d'une minute pour la première, quelques secondes pour la dissolution du cacao dans le lait, quelques minutes dans l'attente que le lait refroidisse. L'arrivée de la lettre sous la porte représente une rupture ; elle inspire à Miguel un recadrement temporel, la prise de conscience du travail effectué et de celui qui reste encore à faire. Elle provoque également une double projection dans le futur, (« hasta que volviera Raúl » ou « hasta que viniera Laura »), et puis une prise de décision, en d'autres termes l'interruption effective du travail. Et de là, une analepse qui reporte le lecteur un an et quelque en arrière, au moment de la rencontre avec Brad, elle-même suivie par trois moments situés dans un temps imprécis (les deux fois où ils se revoient, et le départ du Canadien). Miguel, à travers cette espèce d'extra-lucidité du temps, est comme enveloppé d'épaisseur temporelle, car il intègre constamment passé, présent et futur. Nous verrons plus précisément quel narrateur il est, en totale opposition avec le narrateur qu'est Raúl. Mais limitons la comparaison dans un premier temps au niveau des activités des personnages, en regardant de plus près l'aîné. Chez lui, on n'assiste plus du tout à des mises en perspective temporelles ni à un goût de la durée comme c'était le cas chez Miguel : Raúl est tout entier marqué par l'immédiateté et ne vit que dans l'instant. Tandis que son frère semblait obéir tant que possible à un rythme propre en aménageant une journée pour ses études (il envisage, au moins, de ne pas s'interrompre dans son travail lorsque surgit un imprévu), Raúl a un emploi du temps dicté par tout un ensemble d'exigences extérieures et ce n'est presque jamais lui qui maîtrise la durée consacrée à telle ou telle de ses activités. Il obéit sur-le-champ, par exemple, à un claquement de doigts du Negro Morcilla : « El de nombre de embutido hizo un chasquido con los dedos y Raúl, de inmediato, me dio una patada en los tobillos. » (p. 99). Mais c'est surtout sur le programme de la télévision qu'est calqué son emploi du temps ; il s'agit en effet de ne jamais rater un épisode du programme d'Alberto Olmedo : « Guarda que ya empieza el Negro Olmedo. Metele pata » (p. 20), presse-t-il Miguel pour se débarrasser de lui et de sa leçon de latin. Puis, bien sûr, cette scène où la bande oblige ce dernier à regarder la même émission en l'attachant à une chaise : « No, no te vas – me dijo Raúl –. Está por empezar el Negro Olmedo. » (p. 97) ; « Pronto viene el Negro Olmedo – agregó, y comenzó a cambiar los canales con el control remoto. » (p. 98). Quand l'humoriste apparaît, toute autre activité est mise entre parenthèses. Le temps du zapping, qui caractérise le mode privilégié par Raúl quand il ne regarde pas Olmedo, est également très intéressant à observer, en continuité avec la notion d'immédiateté. Il est décrit à plusieurs reprises, mais exclusivement par le narrateur Miguel, car Raúl ne semble capable d'aucune réflexion que ce soit pendant ces moments-là, tout absorbé qu'il est par les images. D'abord dans un style indirect, où n'est exprimé le zapping que sur le plan sonore (Miguel est concentré sur sa leçon de latin et ne voit pas l'écran) :

Todo esto se complementaba con su dedo pulgar saltando de un botón a otro del control remoto en un temblor sin sentido, que mezclaba los chillidos del juego con la amenaza que alguien profería a otro advirtiéndole que pronto iría a volarle la tapa de los sesos, con la recomendación de usar aceite Cocinero, con un llanto de niño, con el dictado de los ingredientes para hacer torta de nuez, con el juramento de no haber sido quien robó los caballos del establo, [...]. (p. 18)

Il est intéressant de noter l'emploi du verbe « mezclar » par Miguel, là où on aurait plutôt attendu un équivalent de « faire se succéder », puisque en toute logique les séquences sonores arrivent l'une après l'autre et non simultanément. L'idée de mélange implique une rapidité extrême, étourdissante pour Miguel ; elle suggère peut-être aussi la confusion qu'il ressent devant une fragmentation qui rend les choses tellement inintelligibles qu'elles apparaissent comme mélangées. La vitesse empêche même Miguel de réfléchir et d'analyser les détails, le comment et le pourquoi des choses, comme il en a l'habitude ; il doit s'en tenir à la description brève et directe, sans identifier les séquences comme peut assez aisément le faire le lecteur lui-même (avec « volarle la tapa de los sesos », probablement un film ou une série policière, puis une publicité vantant les mérites d'une huile, avec « llanto de niño » peut-être une fiction ou une séquence informative, puis une émission de cuisine, et probablement un feuilleton à l'eau de rose avec le voleur de chevaux). Le temps du zapping bouscule vraisemblablement Miguel dans sa manière d'être, et l'on imagine sans peine que les deux ne font pas bon ménage. Une autre modalité de description du zapping apparaît dans le sixième chapitre, celui où l'on force le benjamin à regarder la télévision. Cette fois on peut lire exactement ce qui s'entend, avec des parenthèses personnelles de Miguel qui complètent par des descriptions visuelles les paroles au style direct (je ne reproduis pas la totalité de la séquence, qui occupe plus d'une page) :

Tuve que empezar a mirar : « ... portancia de los clubes de fútbol (locutora sonriente), que sacan a los chicos de la calle (gesto compasivo) los salvan del flagelo de la droga para (rayas rápidas : cambio de canal) cientos australes, siempre y cuando (animador de yeso) nos responda a una pregunta que preparó nuestro equipo de (cambio de canal) ¿ cómo puedes darte cuenta, mi amor, de que el amor se acaba ? (mirada llorosa, rimmel que resbala), es que ya no siento un temblor en mi pecho cuando te veo llegar, ¿ me odiás porque porque he quedado parálí (rayas : cambio de canal)avía no probó el nuevo sabor de (rayas) dría repetirme la pregunta ?, no, no es posible, se me acaba el tiem (rayas) [...]. (p. 98)

Dans la modalité descriptive précédente, on a vu que Miguel semblait devoir se soumettre à l'immédiateté du zapping ; ici, les commentaires entre parenthèses peuvent donc être vus comme une façon de résister à cette vitesse, en insérant tant bien que mal entre les séquences une certaine liberté de réflexion et une prise de distance avec les sujets observés. Les descriptions « locutora sonriente », « gesto compasivo », « mirada llorosa, rimmel que resbala » tendent à présenter les acteurs télévisuels comme les automates d'un monde extrêmement artificiel. L'aspect fragmentaire participe à cet amas de non-sens régi par la vitesse (« se me acaba el *tiem* » mime parfaitement bien en ce sens l'interruption, la durée malmenée par la rapidité), avec quelques effets comiques pour le lecteur qui comprend les mots tronqués : « no debes sentirte apesadum

(cambio de canal) » (ce « dum » est particulièrement intéressant, on l'entend presque résonner comme un coup de tambour qui marque une suspension solennelle de la phrase, une condamnation qui empêche le sens de se faire) ; « mi hermano no murió por ese disparo (violines) murió de amor, ¿ de amor dices, Rocío ? de amor, sí, de amor apasio (rayas rápidas) » (p. 99). Le mot est coupé dans son élan, son sens en est bafoué. La récurrence des « (rayas) » (dix fois), « (cambio de canal) » (9) et de la combinaison des deux, « (rayas rápidas, cambio de canal) » (4) met l'accent pour sa part sur la fragmentarité et même le côté brutal de l'interruption : la rayure ce n'est pas seulement une « ligne ou bande plus ou moins large qui se détache sur un fond de couleur différente, généralement répétée à intervalles réguliers sur une surface »⁷², elle peut être aussi une « trace laissée par un corps rugueux, pointu ou coupant sur une surface unie ou polie »⁷³. Ou ici, métaphoriquement, ce qui tranche l'unité de sens d'une phrase normale, menée à son terme. Beatriz Sarlo consacre quelques pages de son essai *Escenas de la vida posmoderna* au zapping, dans lesquelles elle se penche méticuleusement sur les implications temporelles de ce geste, et propose une analyse qui me permet d'approfondir ma réflexion :

El control remoto es una máquina sintáctica, una moviola hogareña de resultados imprevisibles e instantáneos, una base de poder simbólico que se ejerce según leyes que la televisión enseñó a sus espectadores. Primera ley : producir la mayor acumulación posible de imágenes de alto impacto por unidad de tiempo ; y, paradójicamente, baja cantidad de información por unidad de tiempo o alta cantidad de información indiferenciada. Segunda ley : extraer todas las consecuencias del hecho de que la retrolectura de los discursos visuales o sonoros, que se suceden en el tiempo, es imposible (...) La televisión explota este rasgo como una cualidad que le permite una enloquecida repetición de imágenes : la velocidad del medio es superior a la capacidad que tenemos de retener sus contenidos⁷⁴.

Plusieurs détails éclairants dans cet extrait de l'essayiste : d'abord l'adjectif « sintáctica » pour caractériser la télécommande. Autrement dit, une machine à produire de la syntaxe, qui prend en charge la structure d'un discours ; ce n'est plus l'humain qui la maîtrise, ou il n'en a plus besoin, car la machine le fait à sa place. On note la passivité du téléspectateur, et sa soumission à la télévision dans le fait que celle-ci lui dicte ses propres lois ; on a bien vu, d'ailleurs, à quel point Raúl obéit au temps bien spécifique de cette télévision. Un paradoxe se dégage dans cette interaction spectateur-machine à travers l'activation de la télécommande : d'un côté le spectateur a le contrôle, comme le dit le nom même de l'objet, « control remoto ». De l'autre, ce même pouvoir (dont Raúl est friand en général), tout symbolique, est soumis à des lois supérieures. Et ces lois sont d'ordre temporel, car elles imposent vitesse et foisonnement (« mayor acumulación

⁷² Dictionnaire *Trésor* [en ligne]. <http://www.cnrtl.fr/definition/rayure>.

⁷³ *Ibid*

⁷⁴ Beatriz SARLO, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Compañía Editora Espasa Calpe Argentina, 1994, p. 62.

posible de imágenes [...] por unidad de tiempo»), et même un certain abrutissement (« enloquecida repetición de imágenes »). On pense à Raúl « absorto » et « anonadado » devant la course de Formule 1 (p. 46). La remarque sur l'impossibilité de la lecture rétrospective est importante également : la télévision peut être définie comme le règne de l'instant et de l'instantané, qui empêchent la mise en lien passé-présent-futur et rendent impossible toute réflexion. Puisque ce que la télévision propose n'est qu'images fragmentées, le zapping n'est par ailleurs qu'une façon plus scrupuleuse d'obéir à ces principes ; la télévision, si l'on en croit Beatriz Sarlo, n'est jamais tant elle-même que dans ces moments particulièrement frénétiques où la télécommande permet de sauter⁷⁵ d'une image à l'autre. Si nous résumons, nous avons donc d'un côté un Miguel que le moment emblématique de la « monografía » place dans la durée, et d'un autre un Raúl que l'activité emblématique du zapping place tout entier dans l'instant – notons d'ailleurs un bel exemple d'anti-instantanéisme de Miguel : « En realidad, me enteré del tema por mi hermano y no por el diario, porque yo los diarios los leo dos o tres días después de que han salido. » (p. 109)

Il est temps maintenant d'observer les deux frères dans leur qualité de narrateurs, qualité qui en dit évidemment beaucoup sur la temporalité, et que les théories de Gérard Genette sur le temps narratif m'aideront à mettre en valeur. Précisément, d'abord, que racontent-ils l'un et l'autre ? Miguel est le narrateur des chapitres 2, 4, 6, 8, 11, 14, 16, 19 et 23. Dans le deuxième, il fait état de ce qui le distingue fortement de son frère : lui fait des études de lettres, Raúl travaille à la boulangerie léguée par leur père, et ne comprend ni ce qu'est la littérature pour Miguel, ni son refus de perpétuer la tradition familiale de fabrication des « masas », sans oublier celui de regarder la télévision. Dans le quatrième chapitre, il raconte comment il essaie de réciter sa leçon de latin à Raúl qui de son côté continue quand même à s'occuper de ce qui passe sur le petit écran. Le suivant (sixième chapitre) est consacré à un matin où les bruits stridents de la radio entrent dans le rêve de Miguel et transforment celui-ci en cauchemar. Au huitième, on l'a vu, il travaille avec la machine à écrire, entre-temps Laura arrive, puis Raúl qui se met à regarder la Formule 1. Onzième chapitre, Miguel, son frère et Laura vont chercher Brad à l'aéroport. Quatorzième, Miguel et Brad se promènent et parlent de littérature ; seizième, la scène de torture où on le force à regarder l'émission d'Olmedo ; dix-neuvième, l'épisode des mains de Perón volées, avec un Raúl traumatisé, Miguel et Brad en parlent à la bibliothèque ; vingt-troisième, Miguel se retrouve à

⁷⁵ Voir plus haut la notion de saut dans la scène de la leçon de latin interrompue par le mugissement du dinosaure : « Raúl [...] cambió dos veces de canal ; en el tercer salto, se encontró con un dinosaurio que bramaba herido y eso le llamó la atención. » (p. 19)

l'hôpital après la mort de Laura et on installe une télévision dans sa chambre. Les chapitres ayant Raúl comme narrateur sont les 3, 7, 10, 12, 15, 18, 20, 22. Voilà ce qu'ils narrent : au troisième, il joue aux cartes avec ses amis. Septième, ils jouent aux cartes puis Raúl et el Negro Medina vont se promener, crachent sur les trains et parlent des « cojidas » du deuxième, de l'inquiétude du premier au sujet de son frère, qui décidément « es un tipo raro, raro. » (p. 38). Chapitre dix, encore une histoire de sexe, et el Negro Medina conseille à Raúl d'acheter une revue érotique à son frère ; la bande voit Miguel passer devant son bar et l'invite à se joindre à eux, puis le force à boire. Douzième, Raúl et el Negro bavardent dans une voiture garée sur le parking d'un « telo » ; le second finit par s'en aller et envoie une prostituée à son ami. Quinzième chapitre, Raúl va chez el Negro à deux heures du matin pour lui dire qu'il soupçonne Brad de vouloir coucher avec son frère ; ils vont en bande trouver celui-ci à son auberge de jeunesse pour le rouer de coups. Dix-huitième, la bande et en particulier el Negro Medina sont sous le choc de l'épisode des mains de Perón, et expriment leur consternation. Vingtième, el Negro ne s'est toujours pas remis de cette agression faite à la patrie, et pense que le responsable est Brad, déjà reparti dans son pays ; l'idée est d'aller forcer Miguel à dire ce qu'il sait à ce sujet. Vingt-deuxième chapitre et dernier pris en charge par le narrateur Raúl : celui-ci accompagné du Negro Medina se rend à son propre domicile pour faire parler Miguel ; le grand frère attend derrière la porte et il entend les coups de feu.

A première vue, ce qui ressort de ce compte rendu est qu'excepté dans le deuxième chapitre, les deux narrateurs racontent chacun de leur côté et chacun selon leur point de vue l'histoire d'un antagonisme qui tourne au conflit puis au drame, en synchronisation avec le déroulement des événements ; voilà une caractéristique qu'ils semblent avoir en commun. Au vu du contenu global des chapitres de Raúl, on remarque par ailleurs une certaine tendance à la répétition et à la stagnation, entre les conversations sur les « cojidas » et le jeu de cartes, alors que la succession des parties narrées par Miguel présente davantage un mouvement de progression. Si l'on plonge plus avant dans les chapitres, et que l'on y analyse tant l'ordre que la durée et la fréquence genettiens, il est possible d'explicitier un peu plus précisément ces tendances. Je propose ci-dessous un tableau qui fait figurer l'un après l'autre les caractéristiques de chaque chapitre pris en charge par tel ou tel narrateur.

Chapitres	ORDRE	DURÉE	FRÉQUENCE
2 (Miguel en gras) (p. 11-13)	achronie (présentation d'un état de faits)	pause (description, réflexion)	majoritairement itératif (Raúl), 3 brefs singulatifs qui servent à illustrer l'itératif
3 (Raúl) (p. 14-17)	synchronie achronie analepse achronie de la description analepse achronie synchronie	pause (description d'une routine) scène	hyper-itératif singulatif
4 (p. 18-21)	synchronie	scène (allongée par description) pause scène pause	singulatif
6 (p. 30-32)	synchronie	scène parsemée de descriptions ellipse scène	singulatif
7 (p. 33-41)	achronie synchronie analepse synchronie (+ achronie brève)	pause (description d'une routine) scène ellipse scène pause scène	itératif singulatif itératif singulatif itératif
8 (p. 42-46)	synchronie analepse synchronie analepse synchronie	scène parsemée de descriptions pause scène pause sommaire scène sommaire	singulatif
10 (p. 55-63)	synchronie	scène	singulatif
11 (p. 64-70)	synchronie	sommaire sommaire ellipse scène pause scène	singulatif
12 (p. 71-78)	synchronie	scène sommaire	singulatif
14 (p. 83-87)	synchronie analepse achronie synchronie	pause scène ellipse scène	singulatif sauf un bref itératif (Raúl)
15 (p. 88-94)	synchronie (très brève analepse)	scène (dialogue)	singulatif
16 (p. 95-101)	synchronie	scène scène parfaite (zapping)	singulatif
18 (p. 105-108)	synchronie (deux très brèves analepses)	pause scène (dialogue)	itératif singulatif

19 (p. 109-112)	synchronie analepse synchronie analepse synchronie	pause scène sommaire scène ellipse sommaire scène	singulatif itératif (bibliothèque)
20 (p. 113-118)	achronie analepse synchronie	pause scène (dialogue)	itératif singulatif
22 (p. 122-124)	synchronie	sommaire ellipse scène	singulatif itératif
23 (p. 125-127)	synchronie	scène ellipse scène scène parfaite (zapping)	singulatif

Tableau 1 : L'ordre, la durée et la fréquence dans *La Pérdida de Laura*. Gérard GENETTE, « Discours du récit », *Figures III*.

Voilà ce que l'on peut en dire : pour ce qui est de l'ordre, d'abord, en d'autres termes le « rapport entre l'ordre temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit⁷⁶ ». Rappelons la distinction proposée par Genette entre la synchronie, caractérisée par une chronologie du récit qui correspond à celle de l'histoire racontée, et l'anachronie composée de trois modalités différentes : la prolepse (l'anticipation), l'analepse (le retour en arrière) ou l'achronie (lorsqu'on a le récit d'« événements dépourvus de toute référence temporelle, et que l'on ne peut situer d'aucune manière par rapport à ceux qui les entourent⁷⁷ »). Le tableau nous montre une relative similitude chez les deux narrateurs, dont le récit synchronique laisse voir pour chacun de brèves analepses dont le rôle est de mieux faire comprendre au lecteur le présent du récit. Chez Miguel, par exemple, au chapitre 19 qui commence par : « Apenas se enteró del necrofílico episodio, Brad se decidió a que nos encontráramos. » (p. 109) puis fait un retour en arrière : « Mi experiencia más próxima al episodio [...] fue entonces a través del relato de mi hermano. Él se afeitaba una mañana, oyendo, como siempre lo hace, algunas vanas estridencias radiales. » Chez Raúl, un même type d'analepse explicative : au chapitre 7, il se décrit sur le pont avec son ami qui crache sur les trains, et intègre à l'épisode l'analepse du « loquito » : « El Negro Medina, una noche en que charlábamos en el auto de un tipo [...], le preguntó si cuando llovía », etc. (p. 35). Les signes les plus distinctifs se trouvent donc dans les colonnes de mon tableau consacrées à la durée et à la fréquence. La durée,

⁷⁶ Gérard GENETTE, *Figures III*, « Discours du récit », Paris, Seuil, 1972, p. 78.

⁷⁷ *Ibid*, p. 119.

d'abord : « les rapports entre la durée variable de ces événements, ou segments diégétiques, et la pseudo-durée (en fait, longueur du texte) de leur relation dans le récit ; rapports, donc, de vitesse⁷⁸ ». Une différence assez notable se dégage lorsque l'on compare les deux narrateurs : chez Miguel, une durée plus variable, plus complexe que chez Raúl qui a davantage tendance à se contenter de la scène (que Genette présente sous la forme de cette équation : Temps du récit = Temps de l'histoire), seulement ralentie par quelques pauses descriptives (TR = n, TH = 0). Le narrateur Miguel joue davantage avec la capacité d'« émancipation de la temporalité »⁷⁹ dans ces distorsions de durée. Il manie le sommaire (l'accélération du récit, ou TR < TH) à six reprises, alors que Raúl y a recours seulement une fois. Par exemple, lorsque plusieurs jours sont réduits à deux paragraphes : « El dolor de cabeza duró algo más de un día », et « Por fortuna, mi estado comenzó a mejorar, y ya me encontraba aceptablemente bien el día en que llegaba Brad a la Argentina. » (p. 64). Ces tendances confirment ce que j'évoquais plus haut : on remarque chez Miguel une conscience évidente de la durée, et sa narration qui joue sur l'extensibilité du temps en est la preuve ; chez Raúl, cette conscience de « la capacité d'autonomie temporelle du récit⁸⁰ » est beaucoup moins prononcée et son application au sein de la narration par conséquent beaucoup moins visible. D'ailleurs, l'une des seules fois où l'on assiste à un effet de sommaire chez le narrateur Raúl, c'est justement pour voir consolidée l'idée que le personnage n'a pas conscience du temps qui passe : « Se hace la noche y yo ni siquiera me doy cuenta. Llega el Negro de vuelta y me pide disculpas por la demora que tuvo, pero la verdad es que a mí no me parece que haya tardado tanto. Se me fue la tarde volando. » (p. 122)

Jetons maintenant un œil sur la fréquence narrative (« les relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et diégèse⁸¹ »). C'est probablement sur ce point que le contraste entre les deux narrateurs est le plus flagrant : on remarque chez Raúl une forte récurrence du caractère itératif, alors que chez Miguel ce procédé-là n'apparaît que trois fois, dont deux qui traduisent une habitude propre à Raúl. A titre d'exemple, on peut relever dans le chapitre 7 une bonne quantité de verbes, d'adverbes et de compléments de temps qui expriment le caractère répétitif : « tiene la puta costumbre », « casi siempre », « suele pasar », « casi siempre » (p. 33), « acostumbra », « siempre viaja », (p. 35), « casi siempre », « suele hablarme », « son

⁷⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 121.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 121.

⁸¹ *Ibid.*, p. 121.

siempre más o menos las mismas » (p. 36), « casi siempre », « arrancar siempre por ahí », « corre siempre una especie de vientito », « nunca le da demasiada pelota », « la novia es siempre más o menos la misma », « le llevo dicho varias veces » (p. 37). Le moins que l'on puisse dire, c'est que le quotidien de Raúl repose fortement sur la constance, la répétition, la routine. Ce que ne montre pas le tableau et qui est très intéressant à remarquer dans ce sens, c'est que d'un chapitre à l'autre on reste comme coincé dans la même situation (pas le même jour, mais dans un autre très similaire) : au chapitre 3 les amis jouent aux cartes, au début du 7 ils jouent de nouveau, au dixième également. Ces scènes de bar sont parsemées de moments dans lesquels Raúl bavarde en se promenant avec el Negro Medina, mais celui-ci lui raconte toujours les mêmes choses, avec très peu de variantes ; au chapitre 18 les amis expriment leur douleur face à l'épisode des mains de Perón, et au suivant, vingtième chapitre, el Negro Medina n'est toujours pas arrivé à se remettre du drame. Raúl apparaît ainsi comme enfermé dans un présent (on repense à l'immédiateté dont on parlait plus haut) qui se répète, coincé dans l'instant qui est aussi une stagnation ; Miguel quant à lui avance toujours et le caractère singulier de sa narration le montre bien. Il finit d'apprendre sa leçon de latin dans un chapitre, commence et achève une dissertation dans un autre, va chercher son ami à l'aéroport, parle avec lui et lui dit au revoir : tout ce qu'il entreprend, il le résout et lui donne une fin.

Nous assistons pour résumer, à travers l'observation de Raúl et Miguel comme personnages et comme narrateurs, à deux attitudes temporelles foncièrement différentes : un Miguel extra-lucide qui se meut dans la durée et en est complice, qui intègre passé, présent et futur pour mieux comprendre les choses ; un Raúl esclave de l'instant, habitant l'univers d'une immédiateté qui se répète à l'infini, peu conscient du temps qui passe – ou, comme dirait Paul Virilio, dépourvu de la « chrono-diversité de la vie sensible » :

Nanomètre, nanoseconde ou encore picoseconde⁸², avec les nanotechnologies, c'est la question fatale des NANOCHRONOLOGIES qui se pose.

Passé, présent, futur : [...] que reste-t-il des longues durées de l'histoire ou des courtes durées de l'événement devant l'absence de durée de l'instantanéité, sinon l'ébauche d'une histoire accidentelle et d'une historicité purement anecdotique ? [...]

A défaut d'une improbable fin de l'histoire, ce serait sans doute là le signe d'une extinction prochaine non pas de l'espèce humaine mais bien de la CHRONO-DIVERSITÉ de la vie sensible⁸³.

⁸² Extrême vitesse que préfigure la télécommande de Raúl dans la fin des années 1980.

⁸³ Paul VIRILIO, *Le futurisme de l'instant. Stop-Eject*, Paris, Galilée, 2009, p. 95.

5. Doute et certitude

Pour clore cette série d'éléments qui systématisent la binarité dans *La Pérdida de Laura*, je voudrais parler de la vision du monde exprimée par les deux personnages (ici également, les personnages doublés des narrateurs, comme on le verra) au fil du texte. Là aussi, une différence fondamentale de points de vue apparaît très nettement, et ce depuis le début du roman. Très vite, le lecteur comprend que Raúl et ses amis sont marqués par le goût et même le besoin d'univocité, de cohésion, d'homogénéité, et qu'ils revendiquent sans cesse des vérités limpides qu'ils pensent inébranlables. À l'inverse, Miguel (Brad également, dans une certaine mesure, mais son importance narrative bien moindre ne permet pas de l'identifier sur tous les points à l'attitude de son ami) est un garant de la nuance, de la pluralité de plans et d'angles de vue ; il aime à mettre en lien ou en opposition des éléments – la plupart du temps, deux – a priori similaires, et se place indiscutablement dans la remise en question de toute vérité considérée par le reste comme indiscutable.

Voyons Raúl d'abord, et en particulier la récurrence à la fois dans son discours de narrateur et dans les dialogues auxquels son personnage participe, des adverbes « siempre » et « nunca » et du complément de temps « todo el tiempo » ; on a déjà vu un exemple de cette récurrence au septième chapitre, pour souligner la manie itérative du narrateur Raúl sur le plan du discours temporel, mais elle s'étend à tout le roman. On peut y voir l'obsession d'une continuité, d'une homogénéité parfaite qui rassure : les choses sont ainsi et pas autrement, et la constance dans le temps contribue à renforcer le sens univoque de ces choses, en quelque sorte. « Toujours » et « jamais » forcent ainsi le sentiment d'unité et font émerger des personnages peu complexes et prévisibles : « El Bostero está siempre haciendo señas, tenga carta o no tenga carta » (p. 15) ; « Guña un ojo todo el tiempo. El derecho : tic, tic, tic : todo el tiempo. » (p. 15) ; « Es lo que [el Negro] tiene de bueno cuando es pío, que siempre te llama » (p. 16). Ou encore : « Casi siempre es el Negro Medina el que desvía la atención, con cara de asco. » (p. 33). El Negro Medina, le chef du groupe et celui qui répond le plus complètement aux caractéristiques de la masse que l'on a définies plus haut (en particulier la violence), est aussi un grand représentant du « toujours » et du « jamais » : « Las cosas que él les dice [a las minas] son siempre más o menos las mismas. » (p. 36). La nuance introduite par le narrateur Raúl, à travers l'expression « más o menos », ne parvient pas à occulter le fait que el Negro traite toutes ses maîtresses de la même façon, avec le même machisme et un mépris tout identique. Ses sujets de conversation ne varient

pas non plus, ni la manière de les introduire : « Sus relatos empiezan casi siempre por las tetas, [...] algo lo lleva a arrancar siempre por ahí ». On note le passage du « casi siempre » au tout simple « siempre » qui vient finalement s'imposer. « Siempre » ou « casi siempre », c'est du pareil au même, les deux semblent en tout cas jouer un rôle narratif similaire dans le récit de Raúl, car finalement les moments exclus du tout par l'adverbe « casi » ne sont jamais spécifiés et peuvent donc être considérés soit comme insignifiants, soit comme similaires à ceux qui intègrent la catégorie du « toujours ». En effet, par quoi peuvent bien commencer les récits du Negro Medina les rares fois où les seins ne servent pas de préambule ? Par les fesses⁸⁴ ? La variation ne promet pas de différence substantielle. L'adverbe le plus catégorique vient même contaminer le climat, dont on sait pourtant qu'il n'est logiquement pas toute l'année le même à Buenos Aires : « y para peor acá arriba del puente corre siempre una especie de vientito helado, pero el Negro nunca le da demasiada pelota al frío. » (p. 37).

La récurrence des adjectifs « todo(a)(s) » ainsi que du pronom neutre « todo » vient confirmer le côté péremptoire et autoritaire de certaines affirmations, que l'on pressentait déjà avec les adverbes « toujours » et « jamais » (le premier représentant l'écrasante majorité des occurrences, peut-être parce que « jamais » est davantage abstrait et plus complexe à concevoir pour ces esprits que l'on sait limités) : « [Raúl] me respondió que apretara todas las teclas por igual » (p. 42), rapporte Miguel. Voilà une réplique très représentative de l'esprit du grand frère : la nuance et la dissemblance sont gênantes, faisons donc comme si elles n'existaient pas. Dès lors, c'est un tout, une pensée unique, qui doit s'imposer et faire taire les dissonances. Le refus de Miguel de regarder la télévision et donc de faire comme tout le monde est ainsi extrêmement gênant et même inacceptable pour la bande de Raúl. D'abord, il s'agit plutôt d'une insistance perplexe de l'aîné, qui raconte à son ami la pression vaine exercée sur son frère : « si veía al Negro Olmedo una vez [...], no iba a poder dejar de verlo otra, y viendo un programa te enganchás a ver otro, y después otro, y después otro, hasta que al final sos igual que toda la gente. » (p. 71). On voit ici à quel point être « pareil que tout le monde » (encore plus fort que « comme tout le monde », qui garde un vestige de comparaison et laisse une chance aux petites différences) se présente comme un aboutissement souhaitable, voire comme le but ultime, dont l'adhésion au programme d'Olmedo serait l'un des instruments privilégiés. Intéressant à relever, le passage de la

⁸⁴ C'est ce que suggère fortement une autre de ses répliques, qui présente la beauté de l'arrière-train comme le critère esthétique qui vient juste après les seins : « la Brodsky, que es otra destetada, pero que tiene un culo que no te lo podés olvidar una vez que lo conociste. » (p. 75). La hiérarchie est claire et nette.

troisième personne du singulier que représente Miguel à un « vos » général, qui mime un mouvement d'indifférenciation de l'individu. Quelques pages plus loin, el Negro Medina ne se satisfait pas d'un tel échec : « Va a tener que ver la televisión lo mismo. [...] Porque esa es la cultura de la gente, porque todo el mundo mira la televisión. » (p. 78). Encore une fois, le but ultime est de forcer tout individu à se fondre dans le « tout le monde », et Miguel en fait les frais quelques pages plus loin, comme on l'a vu précédemment avec ce que l'on peut véritablement appeler une scène de torture. L'adjectif « todos » se fait alors plus impérieux et violent (le narrateur de ce chapitre est Raúl) :

- ¿Qué hacemos, boludo? Hoy, a las diez.
- Vemos al Negro Olmedo – le digo.
- Claro – dice él –. Eso. Hacemos eso. Todos. Todos, ¿te das cuenta? Hacemos eso. A las diez de la noche. Eso hacemos, Raúl, ¿entendés, ahora? Vemos al Negro Olmedo. (p. 94)

Le fait de répéter trois fois « hacemos eso », la troisième en inversant l'ordre du verbe et du complément (manière d'appliquer jusque dans la parole la dictature du pareil au même), dans une première personne du pluriel qui cette fois implique Miguel attaché à sa chaise, fait de la réplique du Negro un programme définitif et indiscutable. L'emploi dans leur discours du terme « desviado », qui désigne étymologiquement celui qui est sorti du chemin – ou qui n'est pas sur le droit chemin – est on ne peut plus significatif. Il apparaît pour exprimer la supposée homosexualité de Brad : « Ahí me empecé a avivar yo de que ese negro mugriento era un desviado como todos ahí, igual que todos los yanquis » (p. 88) (on note plus que jamais le recours au raccourci qui uniformise tout comme par magie : yanqui = homosexuel). Bien entendu l'homosexualité est inacceptable, non seulement parce que Raúl et ses amis appartiennent à une culture machiste, mais plus largement, peut-on supposer à les observer dans la globalité, parce que c'est une façon de déroger au modèle universel et bien établi du couple hétérosexuel. Une autre occurrence sous la forme du verbe « desviar » cette fois : « Medina le dijo al de nombre de embutido que se ubicara frente a mí para vigilar que yo no cerrara los ojos ni *desviara* la mirada » (p. 98), sans oublier la notion de réparation nécessaire :

- Al que vos tenés que arreglar es a tu hermano, ¿te das cuenta? [...] ¿No es tu responsabilidad, como hermano, que si Miguel, por algún trastorno de su personalidad, se niega a ver televisión, la vea lo mismo? ¿No es tu responsabilidad? ¿Le guste o no le guste? (p. 92)

L'emploi du terme « arreglar » contient l'affirmation qu'un seul mode de vie est acceptable, ou du moins qu'il est des obligations dans la vie auxquelles on ne peut pas déroger : un Argentin ne peut pas ne pas suivre le programme d'Olmedo. De la même façon il se doit d'être fidèle à Perón sous peine d'être considéré comme l'ennemi, l'Autre, celui qui n'est pas digne d'être considéré comme argentin. D'ailleurs, l'assimilation des voleurs de mains de Perón avec l'Américain du

Nord est tellement hâtive que c'est comme si, dans l'esprit du Negro Medina à l'origine de cette théorie, il était trop insupportable qu'un Argentin ait pu accomplir un tel acte. Car dans son discours, Perón et le peuple argentin sont une seule et même chose : « ¿Cómo se puede ser tan reverendo hijo de puta ? [...] Cortarle las manos al Viejo. Robarselás. [...] Es que no se las roban a él, Raúl – me dice –. Nos las roban a nosotros, ¿te das cuenta ? » (p. 107).

Observons encore d'autres marques d'uniformisation chez Raúl et sa bande. Un élément de taille : ils répondent tous au surnom Negro, ou presque. Le groupe se compose en effet du Negro Medina, bien sûr, mais aussi el Negro Bostero, Morcilla (« boudin noir », en espagnol d'Argentine, façon ludique de dire Negro), et on donne également le surnom à Raúl : « ¿Ese no es tu hermano, Negro ? – me dice » (p. 58) ; il se décline au féminin, avec la Negra (« Ayer pensé que me la cogía a la Negra – dice el Negro –. » (p. 55), dont on ne sait pas si c'est la même que celle du parking de l'hôtel : « Son dos golpecitos, suaves pero golpecitos. Miro : es la Negra » (p. 77). Un ami moins proche apparaît aussi au fil de leurs conversations, el Negro Tachuela (« Y Tachuela decía que él era el Negro Monzón » (p. 72)). Mais surtout leur père à tous : el Negro Olmedo, figure fondamentale de leur culture. Quelle est-elle, cette omniprésence, hormis un signe d'uniformisation et d'indifférenciation des individus ? La prolifération d'un même surnom pourrait exprimer un besoin (presque pathologique, semble-t-il) de leur part d'appartenir à une même communauté, ce qui irait dans le même sens que l'aspiration à un monde homogène, tout à fait consensuel, sans éléments dissidents. Ce pourrait être également une touche d'ironie de l'auteur pour rendre davantage marquant et absurdement cynique le racisme du groupe : ils se surnomment tous « negro » mais lorsqu'un vrai « negro » intègre leur univers, c'est le rejet total.

L'univocité chez le clan de la masse prend des proportions tellement conséquentes qu'il faudrait de nombreuses pages pour prétendre à l'exhaustivité, même si le roman en lui-même n'en fait que 127. Donnons tout de même quelques autres exemples parmi les plus significatifs, et en particulier le schéma très récurrent qui consiste en ceci : que ce soit X ou Y, le résultat sera le même. Du binaire réduit à une seule unité, donc : « Tu hermano lo va a tener que ver, Raúl. Quiera o no quiera. » (p. 76). Peu importe que l'arbitraire l'emporte, ce qui compte c'est de réduire à une seule option ce qui se présentait comme une possibilité double : « El loquito hace un chiflidito no muy disimulado, que el Negro tiene que haber escuchado, pero lo mismo sigue sin darle pelota. » (p. 75) (qu'il ait entendu *oui* ou *non*, cela revient au même). De même, Raúl en conversation avec son ami : « Yo no me doy mucha cuenta, pero le digo que sí » (p. 56). Ainsi, il est inconcevable de répondre négativement à une question rhétorique du Negro Medina :

l'autorité de celui-ci ou la faiblesse de caractère de Raúl font qu'une seule réponse devient possible. Le conformisme de ce dernier confirme cette idée: « Cuando el Negro no explica más, no hay que preguntarle : él cuenta hasta donde le parece, y no queda otra que conformarse con lo que contó. » (p. 55). Tout est exécuté comme le veut le tyran Medina – ou « como Dios manda », expression intéressante de Raúl, autre manière d'affirmer le goût de l'immuable : « El siguiente polvo es entonces en una cama, *como Dios manda* » (p. 78).

Mais revenons à la confrontation des deux frères, à cette opposition entre univocité et plurivocité, sur un autre plan : celui de la feinte et de l'incapacité à feindre. En effet, Raúl ne sait pas dissimuler, son attitude est univalente et par conséquent facile à interpréter : « Un simple dato demuestra el entusiasmo de Raúl con respecto a esa idea » (p. 11) ; Miguel par contre sait très bien être double, citons-le comme narrateur toutes les fois où il le démontre : « he llegado incluso a comerme con cierta gracia en mi expresión una masita » (p. 11) ; « fingiendo rastrear en mi memoria » (p. 18) ; « pero por suerte él mismo me liberó del compromiso de simular interés por determinada nota » (p. 65). La personnalité de Miguel intègre la possibilité de distinguer être et paraître et de mettre cette distinction en pratique, tandis que Raúl est limité à l'être⁸⁵.

La lutte verbale entre Miguel et la bande de Raúl, au chapitre dix, est par ailleurs éminemment intéressante pour mon analyse : voici une scène pleine d'humour dans laquelle le benjamin par sa posture sceptique ébranle le groupe dans ses certitudes, ce que ce dernier n'apprécie pas du tout. Le dialogue commence avec le chef, el Negro Medina, qui se lance dans une leçon sur les mythes argentins :

–Ese es Gardel, y el de al lado es Irineo Leguisamo. Uno era cantor de tangos, el más grande cantor argentino, y el otro, jockey, corría caballos, es muy famoso, el jockey más famoso.

–Francés –dice Miguel.

El Negro se queda duro, nosotros también.

–Dijiste que Gardel era argentino, y era francés.

–Bueno, es lo mismo –dice el Negro, desenchajado.

–No creo que sea lo mismo –dice Miguel.

–Pero era francés de nacimiento, viejo –protesta Morcilla, que también me mira a mí.

–Sí – dice Miguel –, de qué otra cosa.

–Pero por algo se le dice el Morocho del Abasto –dice el Negro.

–No sé cómo se le dice –contesta Miguel –, pero yo leí que nació en Toulouse. (p. 59)

⁸⁵ Une petite exception : « Yo no me doy mucha cuenta, pero le digo que sí. » (p. 56), mais on peut émettre un doute sur le degré de conviction qu'il met dans le « sí » qu'il prononce face à son ami.

Encore une fois cette tendance à tout réduire au même se manifeste en toute simplicité, « es lo mismo », façon de lisser toutes les nuances gênantes, comme si une réalité à deux versants (Gardel pourrait être considéré comme à la fois français par la naissance et argentin par le cœur) était trop difficile à concevoir. A relever, le terme « desencajado », très fort, qui avec « se queda duro », dénote une perturbation qui est de l'ordre physique ; la métaphore est éloquente : à remettre en question une croyance du Negro, Miguel le déboîte et le désarticule, comme si son être même reposait sur le principe de certitude univoque et qu'il ne pouvait pas garder son intégrité sans lui. Il ne lui reste pas d'autre issue que de nier l'évidence : « – Francés – se queda murmurando el Negro –, lo único que faltaba. » (p. 60), sans pour autant être capable de cacher son irritation : « – Si es por eso – insiste el Negro, medio caliente –, y uno quiere ponerse en hinchapelotas, ¿ Leguisamo qué sería entonces, uruguayo ? » (p. 59). On note aussi l'opposition entre le dire populaire (« se le *dice* el Morocho del Abasto », où le sujet « on » de la masse anonyme est significatif) et la lecture de l'homme cultivé (« yo *leí* », cette fois le sujet est l'individu et lui seul), qui n'impose pas aux autres une vérité universelle mais bien une version parmi d'autres de la réalité, car ce « no sé » ne rejette pas la véracité du surnom « Morocho del Abasto ». La pluralité de versions est fondamentalement incompatible avec la façon de penser du Negro et de ses amis : tout simplement, Gardel ne peut pas ne pas être argentin, puisqu'il fait partie de leur panthéon national, puisque qu'il fait partie intégrante de ce tout que l'on pourrait appeler l'argentinité. Peu importe le sens commun, qui fait dire à Miguel que Gardel né en France se trouve par conséquent être français : le besoin de cohérence est plus fort que tout. Un extrait des *Origines du totalitarisme* d'Hannah Arendt (auteur qui fait partie des lectures de Kohan⁸⁶), me suggère encore une fois un rapprochement entre mon analyse du clan des masses dans le roman et les caractéristiques propres aux systèmes totalitaires. Voici comment l'auteur décrit les masses sous les effets de la propagande pendant les périodes nazie et stalinienne :

[Les masses] ne croient à rien de visible, à la réalité de leur propre expérience ; elles ne font confiance ni à leurs yeux ni à leurs oreilles, mais à leur seule imagination, qui se laisse séduire par tout ce qui est à la fois *universel et cohérent en soi*. Les masses se laissent convaincre non par les faits, même inventés, mais seulement par la *cohérence du système dont ils sont censés faire partie*. La *répétition* – dont on surestime quelque peu l'importance parce qu'on croit les masses peu capables de comprendre et de se souvenir – n'est importante que parce qu'elle les convainc d'une *cohérence dans le temps*⁸⁷.

Nos personnages sont nettement identifiables avec ces masses décrites par la philosophe, et se retrouvent donc, par leur attitude, à la fois victimes et agents d'un totalitarisme que l'on pourrait

⁸⁶ Analía TRIFARÓ, « Hacer con pasión : un encuentro a solas con el Dr Martín Kohan », *BWN Patagonia* [en ligne], 17 mai 2007. URL: http://bolsonweb.com.ar/diariobolson/detalle.php?id_noticia=5528.

⁸⁷ Hannah ARENDT, *Les origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, 2002, p. 670.

appeler le « totalitarisme de la masse ». En effet, ils sont sous l'emprise d'un modèle de pensée auquel il leur est impossible de déroger sous peine d'être considérés comme des traîtres, et à la fois ils se font un point d'honneur à faire appliquer ce modèle universellement. C'est bien cela, la définition du totalitarisme : « système politico-économique cherchant à imposer son mode de pensée considéré comme le seul possible⁸⁸ ».

Miguel, au contraire, vit ainsi dans la remise en question et dans l'effort de compréhension, en se basant sur ce qui est tangible et non sur son imagination. Il ne se laisse pas séduire par cette cohérence forcée de l'imaginaire argentin des mythes nationaux. Cette attitude de remise en question s'applique par ailleurs d'abord à lui-même et à son propre comportement (avec également un souci de justice marqué) :

¿ Me correspondía, acaso, el derecho a corregir cada error de mi hermano, comprensible por demás ? ¿ O bien, puesto en otro plano, era incluso mi obligación ? ¿ Debería yo omitir cada uno de sus deslices, dada su buena voluntad para colaborar conmigo ? ¿ O eso sería una actitud demasiado parecida al desinterés ? [...] Fingiendo rastrear en mi memoria la declinación de puella, me aboqué en verdad a resolver este problema de conciencia. Raúl naturalmente no advirtió esa variación [...]. ¿ Corregir a mi hermano sería, en cierto nivel, una forma de involucrarlo en mis propios asuntos ? ¿ Se trataría, a otro nivel, de una especie de réplica a su indeclinable pretensión de hacerme ver un programa de de Alberto Olmedo ? (p. 18-19)

Il est remarquable de voir à quel point ici les « desvíos » (dans le terme « desviado ») du petit frère anti-Olmedo, inacceptables pour Raúl, deviennent ici des « deslices » que Miguel est prêt à accepter de la part de son aîné. Il exprime un dilemme – autre figure du double – entre la volonté de ne pas vexer Raúl et le besoin de corriger des fautes de prononciation (ce qu'on peut supposer être cet « otro plano », c'est le plan de la rigueur intellectuelle, de la justesse de la langue).

Le dilemme, pourrait-on dire, s'inscrit en continuité avec une conception dualiste : il est une notion qui implique fortement un contraste entre deux entités, et le fait de contraster est une grande habitude chez Miguel. Citons quelques occurrences, en plus de l'affaire des « teclas blandas » et « teclas duras » suffisamment évoquée plus haut : « Dos cuestiones a puntualizar » (p. 11) ; « Sin mayores forzamientos, podrían distinguirse dos niveles : por una parte, el nivel, el plano o la esfera del sueño ; por la otra, el nivel, el plano o la esfera de la vigilia o mundo real. » (p. 30). L'un des mots d'ordre de Miguel semble être la distinction, à tout prix : « La reacción de Raúl tuvo dos aspectos : uno, explícito ; el otro, tácito. » (p. 12). Distinguer, plus précisément, plusieurs plans : « Puede interpretarse [...] que también en este plano él procura prolongar una

⁸⁸ Dictionnaire *Trésor* [en ligne]. URL: <http://www.cnrtl.fr/definition/totalitarisme>.

disposición de nuestro padre. » (p. 13). L'emploi du terme « bloque » souligne encore davantage la figure de l'opposition, en lui donnant métaphoriquement du poids et de l'épaisseur: « Mis días se dividían en un primer bloque o segmento en el que me dedicaba a revisar mis apuntes de clase, y un segundo bloque o segmento en el que, tarde en las noches, me iba a leer a la biblioteca del Congreso. » (p. 109). On peut noter dans ces répétitions presque systématiques une véritable obsession de la nuance, qui peut apparaître comme tout aussi extrême que le monolithisme de Raúl. Donner une double épaisseur au sens (« bloque » plus « segmento »), ou même triple (voir, quelques lignes plus haut, « el nivel », « el plano », « la esfera ») semble bien être l'un des passe-temps favoris de Miguel. Un peu plus loin, quand Raúl se coupe en se rasant : « La cara de mi hermano tenía dos partes : una lisa, tersa, correspondiente a su vida anterior al momento en el que dieron por la radio la noticia del robo en el cementerio. La otra, tajeada, cruzada de rayas rojas, indicaba que Raúl ya se había enterado del episodio. » (p. 110) : là, le fait de distinguer un avant et un après permet d'exprimer efficacement la brutalité du choc que l'événement représente pour Raúl.

Relevons un autre détail assez représentatif de l'antagonisme, dans cette scène où Raúl donne à Miguel la revue pornographique et lui dit : « No la doblés ». Cette instruction pourrait bien être, entre les lignes, un signe de l'obsession qui consiste à toujours privilégier un bloc et un seul ; en quelque sorte Raúl anticipe là inconsciemment ce qui est une manie de Miguel, doubler, dupliquer les choses en deux versants, deux niveaux (si l'on exploite la richesse sémantique du terme « doblar », avec le double sens : plier, doubler), chercher des nuances voire des antithèses.

La notion d'intégration et son contraire, celle de l'exclusion de l'Autre, sont importantes pour compléter ma réflexion : tandis que Raúl fait preuve d'une attitude de rejet très habituelle (envers tous ceux qui n'adhèrent pas aux mêmes comportements culturels que lui en général, les noirs, les homosexuels, le latin – bien qu'il accepte de faire réciter son frère, il ne manque pas d'exprimer son mépris : « es una lengua al pedo » (p. 20)), Miguel au contraire, malgré ses sentiments négatifs envers la culture qu'essaie de lui inculquer son frère, parvient à intégrer un certain nombre d'éléments de celle-ci, et ne rejette pas en bloc le monde de Raúl. Il intègre à sa dissertation la référence au magazine pornographique que son frère lui a donné, en en faisant un autre usage que celui qu'on attendait de lui, autrement dit un usage intellectuel : « tecleé la última referencia bibliográfica : « VVAA. Anal Sex. (rev. ilustr.). S/refer. Edit. ; Copenhagen ; 1986. » » (p. 46). Ce qu'on note ici c'est donc chez Miguel une porosité des frontières. Dans l'esprit de Raúl, à l'inverse, on a déjà bien compris que soit les frontières sont niées, soient elles sont au contraire totalement limpides, immuables, faciles à concevoir (celle entre les pauvres et les riches,

par exemple, p. 64). On voit aisément à quel point cette opposition entre porosité et immutabilité des frontières s'inscrit en continuité avec mon développement ci-dessus de l'opposition entre vision univoque et vision plurielle du monde.

L'antagonisme entre Miguel et Raúl dans *La Pérdida de Laura* se révèle donc à travers un système éminemment cohérent, composé de plusieurs plans que j'ai tenté de décrire de la manière la plus rigoureuse possible. Plus l'on avance à travers chaque catégorie antagonique (linguistique d'abord, puis gestuelle, sonore, temporelle, et enfin philosophique), plus l'on acquiert la certitude d'être face à deux entités absolument inconciliables, dont la cohabitation ne peut qu'être annonciatrice d'un choc violent qui finira par faire plier l'un des deux adversaires. Mais avant de voir comment se résout cette tension, observons d'abord l'inconciliabilité dans les autres romans de Kohan.

B. Alfano et le docteur Vicenzi : passion du romanesque contre rigueur historiographique dans *El informe*

El informe. San Martín y el otro cruce de los Andes, deuxième roman de Kohan publié en 1997, met face à face deux personnages foncièrement différents, et dont l'antagonisme reprend quelque peu les termes culture de masse/culture d'élite. La confrontation est ici beaucoup moins fatale que chez les deux frères de *La pérdida de Laura*, car elle opère sur un mode plus ludique. *El informe* raconte l'histoire de deux hommes, doctor Vicenzi et Mauricio Alfano, qui s'envoient des lettres : le premier a le projet d'écrire un essai historique sur la ville de Mendoza, et, n'ayant pas accès à toutes les sources bibliographiques dont il a besoin – il vit dans cette même ville de province dont les bibliothèques ne semblent pas le satisfaire –, il paie Alfano pour recevoir de lui, depuis Buenos Aires, des données précises sur Mendoza dans les années de la guerre d'indépendance. Or, au lieu de respecter le contrat, Alfano se met à raconter à son destinataire, dans de longues lettres débordantes de fioritures, une histoire d'amour passionné entre un jeune soldat espagnol, Juan Ruiz Ordóñez, fait prisonnier par les troupes de San Martín à Mendoza, et une magnifique « mendocina » de bonne famille, la jeune Lucía Pringles. Tout le long du roman, le docteur Vicenzi exhorte son interlocuteur à lui donner des faits précis et des références bibliographiques et à supprimer toutes les redondances et digressions, dont le langage d'Alfano est chaque fois plus rempli, comme fait exprès. Le roman se structure par ailleurs selon trois niveaux de narration. Le premier correspond aux lettres du portègne en style indirect libre (sur le modèle de cette phrase qui inaugure le roman : « Voy a retomar, entonces, doctor Vicenzi, escribe Alfano, exactamente en el punto en el que había quedado planteada la cuestión que nos ocupa » (p. 11)). Le deuxième, aux réponses abruptes du « docteur » introduites par un narrateur hétérodiégétique, comme dans le niveau précédent, mais cette fois en style direct et toujours inauguré par cette même phrase :

El doctor Luis Ernesto Vicenzi cruza las manos detrás de la espalda y, sin dejar de caminar de un lado a otro de la habitación, le dicta a Lili, su secretaria : “Mendoza, quince de mayo de 1995. Señor Mauricio Miguel Alfano. Presente. De mi mayor consideración : por la presente me dirijo a usted”, etc. (p. 36)

Le troisième niveau de narration correspond au quotidien d'Alfano, pris en charge par un narrateur hétérodiégétique qui a accès aux pensées du personnage. La vie de ce dernier est tout à fait banale (faite de routine et d'obsessions scatologiques invariables), en contraste avec les aventures qu'il s'amuse à raconter à Vicenzi, et à la fois marquée par un fait extraordinaire qui lui

arrive au début du roman et dont il ne parvient jamais réellement à se souvenir. Devant le bureau de poste où il se rend régulièrement, il est témoin d'un crime étonnant : une vieille dame poignarde froidement un jeune qui a essayé de lui voler son sac à main. Sans mémoire et sans défense, Alfano finit par être accusé du crime et il se retrouve en prison, ce qui ne l'empêche pas de continuer à écrire son histoire à Vicenzi, malgré la rupture de contrat décidée par ce dernier.

Quant à l'identification de l'un et l'autre des personnages à la culture de masse et à la culture d'élite, elle est ici moins marquée que dans *La pérdida de Laura*, moins systématique. Néanmoins, quelques éléments justifient cette identification : le quotidien d'Alfano est marqué et influencé par ce qu'il voit et entend à la télévision (il aime notamment regarder les informations et, en particulier, une émission qui compile tous les faits divers du dernier mois écoulé) ; il est également très attiré par le romanesque, comme on peut le vérifier dans chacune de ses lettres, largement alimentées d'actes de bravoure, rebondissements, dilemmes amoureux. L'élément scatologique, auquel on avait fait allusion plus indirectement avec le roman précédent à travers le lexique de la « merde », se retrouve ici dans son aspect le plus concret et peut nous renvoyer encore une fois à la culture populaire telle que l'a représentée Bakhtine. Le motif des crottes de chiens est en effet omniprésent dans l'esprit d'Alfano, qui craint constamment de salir ses chaussures. Le premier des vingt-six très courts chapitres composant le roman, et dans lequel Alfano apparaît en tant que personnage, donne le ton avec cette première locution en style direct : « “Caca de perro”, piensa Alfano » (p. 20). L'ancrage du personnage dans la vie du quartier semble également le situer, à l'instar de Raúl dans *La pérdida de Laura*, dans une culture plus populaire que son double inversé (toujours à son bureau quant à lui, avec sa secrétaire) : les bavardages insignifiants et répétitifs au bar du coin (chapitre 10) ou à l'épicerie (chapitre 6) en sont deux exemples significatifs. Quant au docteur Vicenzi, son titre le situe d'abord dans l'univers académique (avant que le lecteur apprenne qu'il est en fait avocat), de même que son exigence de rigueur et quelques développements érudits qui parsèment l'échange épistolaire ; dans son aspect le plus péjoratif, le sentiment de supériorité dont il fait constamment preuve vis-à-vis de son interlocuteur l'identifie à une culture d'élite, du moins une culture d'élite revendiquée comme telle. Les deux personnages apparaissent aussi moins schématiques que dans le roman précédent, plus ambigus : surtout Alfano, à la fois ridicule et sympathique, attachant et agaçant. Le lecteur est parfois amené à douter : peut-être n'est-il pas aussi stupide et risible qu'il n'y paraît, peut-être pas non plus aussi soumis au « docteur » qu'il ne semble le montrer. Une autre nuance de taille est à relever, dans le schéma binaire dont je soutiens qu'il est à la base de l'incommunicabilité entre les personnages : le dénouement du roman finit par mettre en présence les deux hommes qui, sortis de leur échange épistolaire marqué par une série de non-réponses,

attaques et autres pieds-de-nez, finissent par communiquer réellement, par se comprendre l'un l'autre et même par faire l'expérience d'un véritable rapport humain, de compassion et de pardon. Tout un retournement, en somme, qui semble contredire l'antagonisme et faire exception au sein des romans de Kohan.

Nous verrons donc les ambiguïtés qui se font jour dans l'antagonisme entre les deux personnages, un antagonisme qui se fonde principalement sur trois dichotomies – et dans lesquelles on verra transparaître les deux cultures antithétiques : leur personnalité, leur conception et leur usage du langage ainsi que leur conception du récit historiographique, cette dernière représentant le cœur même du malentendu qui est au fondement de l'intrigue.

1. Des personnalités diamétralement opposées

En même temps qu'il provoque le rire chez le lecteur et crée une dynamique entraînante, le contraste entre les personnalités d'Alfano et du docteur Vicenzi constitue un premier antagonisme qui rend difficile la communication. Tout se passe comme si l'enthousiasme sentimental et l'intérêt pour l'humain d'Alfano l'empêchait de comprendre ce que l'historien attend de lui et comme si, d'autre part, la froideur et l'avarice dans les rapports humains dont fait preuve le docteur Vicenzi le poussait à nier, tout en bloc, la parole de son interlocuteur. Son mot d'ordre semble être l'objectivité, tandis que celui d'Alfano serait à l'inverse la subjectivité. Ainsi, chaleur humaine et tendance à la flatterie se retrouvent confrontées à une antipathie et à une condescendance brutales, de sorte qu'à chaque réponse, de l'un comme de l'autre, le lecteur ne peut s'empêcher de se demander par quel miracle l'échange épistolaire peut encore se poursuivre. C'est d'ailleurs sans doute cette perplexité continue qui rend la lecture si plaisante, désopilante parfois – même si ce « miracle » cesse d'en être un au seizième chapitre : là, Vicenzi rompt le contrat entre eux, mais Alfano ne recevant ni ce courrier ni les suivants, continue son récit comme si de rien n'était. L'échange tombe ressemble encore davantage à un non-échange, une fiction à laquelle le lecteur est le seul à avoir accès, avec Lili, la secrétaire, qui, amoureuse des récits d'Alfano, n'envoie pas la rupture de contrat pour pouvoir continuer à le lire. Ce qu'on pourrait appeler une parodie de roman épistolaire atteint ici son sommet. A première vue, et selon la définition de Robert-Adam Day citée par Laurent Versini, *El informe* peut être considéré comme un roman épistolaire : « tout récit en prose, long ou court, largement ou intégralement

imaginaire dans lequel des lettres, partiellement ou entièrement fictives, sont utilisées en quelque sorte comme véhicule de la narration ou bien jouent un rôle important dans le déroulement de l'histoire⁸⁹ » peut être qualifié de roman épistolaire, et c'est bien le cas de notre ouvrage puisque les lettres d'Alfano et Vicenzi sont clairement un « véhicule de la narration ». Une deuxième caractéristique assimile les deux tiers de *El informe* (voir plus haut la distinction faite entre les trois niveaux de narration, dont deux consistent à rapporter les lettres des personnages) à ce genre, c'est l'« illusion de l'authenticité » :

[L'illusion d'authenticité] désarme les préventions du lecteur à l'égard de la fiction, sera donc entretenue par une foule de procédés bien connus : le mode de transmission des lettres est toujours soigneusement expliqué dans une préface, portefeuille trouvé dans un jardin ou dans une maison louée, ou manuscrit découvert dans une armoire secrète [...] : l'auteur n'est plus qu'un éditeur comme Goethe ou Laclos, qui prend soin de nous dire comment toutes les lettres des *Liaisons* se sont réunies entre les mains de Mme de Rosemonde [...]. Ensuite, les fautes, les longueurs, le désordre, sont autant de preuves⁹⁰ [...].

Quelques distinctions s'imposent, car tout dans les échanges d'Alfano et Vicenzi ne correspond pas aux caractéristiques décrites. Il y a bien « illusion d'authenticité » dans le fait que le « mode de transmission des lettres » est clairement explicité pour le lecteur, précisément dans le troisième niveau de narration qui décrit Alfano en train de poster une de ces lettres. L'illusion est aussi renforcée par le fait que les correspondants ont une consistance hors des échanges, car présentés comme des individus de chair et d'os. Néanmoins, une nuance s'impose : l'auteur du roman épistolaire cherche à se faire oublier en disparaissant de la narration à partir du moment où il a posé les conditions, en l'occurrence le mode de transmission ; puisque son rôle est réduit à celui d'un « éditeur », il n'intervient plus après la préface, et le roman en lui-même est ensuite composé des lettres prétendument livrées telles quelles au lecteur. Dans *El informe*, l'instance qui nous transmet les échanges n'est pas un auteur qui se ferait passer pour un éditeur, mais un narrateur anonyme, omniscient et hétérodiégétique qui, lui, ne se laisse jamais oublier : élément qui constitue une distance non négligeable d'avec le roman épistolaire en ce que l'illusion de réel est évidemment moins marquée que dans le cas de l'auteur-éditeur. Le lecteur comprend dès la première phrase du roman que quelqu'un va lui raconter une histoire (« Voy a retomar, entonces, doctor Vicenzi, escribe Alfano » (p. 11)), que le discours du personnage n'est pas donné tel quel mais rapporté, et que le rapporteur est fictif. Mais la distance majeure avec le genre réside en cette deuxième caractéristique : « après l'authenticité des lettres, celles des faits. Le roman épistolaire

⁸⁹ Laurent VERSINI, *Le roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979, p. 10.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 51-52.

saisit sur le vif et conserve tous les petits détails de la vie quotidienne⁹¹ ». Or il n'y a rien de tout cela dans le discours d'Alfano, qui s'attache à raconter une histoire éloignée dans le temps (le contraire de « sur le vif »), et qui ne cite jamais ses sources, ce qui, ajouté à l'aspect romanesque du récit, nous éloigne tout à fait d'une quelconque impression d'authenticité. Quant aux réponses de Vicenzi, elles ne sont que des réactions agacées au discours d'Alfano. Mais plus qu'une distance, j'irai jusqu'à qualifier *El informe* de parodie de roman épistolaire dans la mesure où il détourne complètement les « deux vocations dominantes » du genre : « le didactisme et le sentiment⁹² ». Premièrement, l'échange épistolaire ne fait l'objet d'aucun enseignement final ni n'en a la vocation ; s'il y a quelque chose à retenir de la correspondance, c'est le malentendu poussé à son plus haut point.

Ils se lisent, donc, mais ne se comprennent pas, ou peut-être feignent ne pas se comprendre, voulant à tout prix rester sur leur propre terrain (celui de l'objectivité pour l'un, celui de la subjectivité pour l'autre) ou étant incapable de considérer celui de l'autre comme envisageable ; un peu comme le personnage du Negro Medina, qui, comme nous l'avons vu plus haut, répondait à un argument inacceptable pour lui par quelque chose comme « il ne manquerait plus que ça !⁹³ », pour l'évacuer une fois pour toutes de la réalité. Ainsi, la première lettre d'Alfano suggère déjà que d'autres courriers l'ont précédée, et qu'à plusieurs occasions, déjà, le docteur Vicenzi a désapprouvé sèchement son interlocuteur, d'abord et surtout sur la forme : « recuerdo con claridad la sugerencia de ser menos pródigo en adjetivos que usted, doctor Vicenzi, de un modo amable pero a la vez tajante, me hizo llegar con su última carta » (p. 11), mais également sur le fond :

Bien sé, doctor Vicenzi, escribe Alfano, dado que me lo ha expresado usted en más de una oportunidad, y en la última de ellas, le ruego observe hasta qué punto la tengo presente, subrayando doblemente las palabras, énfasis gráfico que bien puede transponerse al plano fónico como voz firme o, más decididamente, como grito, bien sé, le decía, doctor Vicenzi, que no es en absoluto de su agrado que le conceda la condición de fraterna a la extensa y delgada nación transcorderana. (p. 11)

Le rapport entre les deux personnages est très clairement établi dès cette première page : Vicenzi montre autoritarisme et colère (le terme d'« irritation » donne également le ton sur cette même page : « el origen chileno de Mendoza, que tanta irritación le produjera en aquellos, mis primeros informes »), ce que ne manque pas de remarquer Alfano, dont l'enthousiasme n'en est pour autant jamais entamé. Sa bonhomie semble même chaque fois plus marquée, à mesure que le ton

⁹¹ *Ibid.*, p. 52.

⁹² *Ibid.*, p. 10.

⁹³ « –Francés– se queda murmurando el Negro –, lo único que faltaba », *La pérdida de Laura*, p. 60.

de Vicenzi se fait de plus en plus incisif et menaçant. Il est même très probable que cette bonhomie à toute épreuve participe grandement de la colère du destinataire, qui a l'impression d'être pris pour un idiot, et à juste titre : alors qu'Alfano dit être très conscient de l'exigence de précision du docteur et de son sentiment de rejet face à la tendance à l'adjectivation foisonnante, il ne se prive pas de multiplier à l'infini adjectifs, développements métaphoriques et autres procédés tout à fait contraires à la notion de concision, et que j'observerai dans la partie suivante. Pourtant, le niveau de narration qui se déroule en parallèle et qui représente Alfano dans sa vie quotidienne, tend à montrer sa simplicité d'esprit et sa bonne foi, ce dont même Vicenzi finit par être convaincu lorsqu'il le rencontre à la fin du roman et qu'il se rend compte que l'autre n'est qu'un pauvre diable.

Toujours est-il que la mise en contact de ces personnalités opposées, chaleur humaine et froideur sévère, donne l'impression qu'ils ne tiennent pas compte de l'autre au moment de s'écrire. Alfano ne comprend pas l'exigence de rigueur historiographique et d'objectivité de Vicenzi, et Vicenzi ne comprend pas qu'Alfano est tout entier guidé par le sentiment : aucun des deux ne *vent* comprendre. L'un offre donc sans cesse sa générosité dans le rapport épistolaire, dans une parole marquée par la première personne du pluriel : « Sugiero, siempre que a usted, doctor Vicenzi, le parezca adecuado, que tengamos en cuenta que Juan Ruiz Ordóñez contaba con diecisiete años de edad » (p. 31) ; « debemos reflexionar también nosotros » (p. 34) ; « y pecaríamos igualmente de injustos » (p. 60), pour ne citer que quelques exemples parmi de nombreux autres. Vicenzi ne répond en aucun moment à cette première personne du pluriel qui ne cesse de suggérer une proximité entre individus, une mise en commun des efforts : lui prend bien soin de séparer le « yo » du « usted », à l'aide de verbes qui appartiennent au lexique de l'autorité : « lo insto a que », « le he pedido », « ahora le exhorto », « le pido que » (p. 37). Les impératifs se multiplient également naturellement : « Elija », « emplee », « deje », « cite » (p. 69). La notion de restriction, parfois même de censure, domine ses lettres à Alfano : « No es necesario que invoque usted sus investigaciones », « Tampoco es necesario que me detalle », « bastará con que me suministre los datos », « no necesito sus calificaciones », « mencione sólo los acontecimientos centrales », « todos los otros datos [...] deben ser suprimidos de sus informes » (p. 68-69). Alfano n'est que sentiment et subjectivité, il invite constamment Vicenzi à partager avec lui ses intuitions quant à ce que peuvent ressentir les personnages de son histoire (on verra le rôle fondamental que la polysémie du terme va jouer dans la confusion des rapports épistolaires), comme dans cette digression sur la femme de San Martín, Remedios Escalada de San Martín, et les souffrances qu'elle endure : « Aquejada por una terrible enfermedad, dejó este mundo [...] después de soportar horribles sufrimientos : no el menor de ellos fue el de no poder volver a

ver a su amado esposo antes de morir » (p. 59). Le plus drôle est qu'Alfano prend un réel plaisir à imaginer aussi les sentiments que ses récits peuvent provoquer chez Vicenzi, dans de naïves envolées lyriques qui confirment l'idée qu'il est à mille lieues de comprendre la psychologie de son interlocuteur :

Lo imagino, doctor Vicenzi, escribe Alfano, ansioso primero, a la espera de este informe, y ahora, que sostiene ya las páginas entre sus temblorosos dedos, ávido por adentrarse en su contenido. No fue poca su ansiedad, doctor Vicenzi, según yo, humildemente, me permito suponer a la distancia, ni es poca su avidez en este momento : el lector relajado se arrellana en las blanduras de un sillón gomoso ; el lector inquieto, en cambio, al que tensa la curiosidad, se sienta erguido, recta su espalda, echado su cuerpo sobre el texto : es en esta última tesitura que yo lo imagino. (p. 139)

L'ironie est d'autant plus forte qu'à ce moment-là du récit, le docteur ne lit même plus les lettres d'Alfano, qui ne réchappent de la poubelle que grâce à Lili. A cette déclaration de fraternité par la lecture, Vicenzi répond avec la froideur des chiffres : ses requêtes et reproches apparaissent numérotés sous forme de listes, sur ce modèle déployé dans la première lettre :

"El contenido de los citados informes merece distintas observaciones de mi parte, a las que agruparé en siete items, a los efectos de que resulte más ordenada mi exposición.

"Punto número uno. Menciona usted en sus informes un supuesto rechazo de mi parte hacia los adjetivos y las metáforas. Objeto esta presunción, aunque ratifico en todos sus términos mis indicaciones respecto de su supresión en los informes que le solicito. [...]

"Punto número dos. Continúo el razonamiento esbozado en el punto precedente. (p. 36-37)

En continuité avec la froideur de l'effet de liste (schéma qui structurera toutes ses lettres, sans exception), le fait que Vicenzi ne cesse d'insister sur l'argent comme fondement de leur rapport contribue à montrer à quel point il cherche à mettre de la distance entre son destinataire et lui : « No voy a entablar con usted querella alguna sobre la cuestión de la fraternidad latinoamericana. Alego en mi favor un único motivo : le pago a usted su mensualidad para que me proporcione los datos que necesito » (p. 37). Que Vicenzi se refuse à commenter justement une possible fraternité n'est pas anodin. Non seulement on connaît sa position grâce à Alfano, dont la réponse de la première lettre implique que l'autre ne croit pas en une amitié entre l'Argentine et le Chili (au moins), mais en plus il refuse d'en parler, puisque pour lui il semble que le sujet n'en vaille pas la peine. Avare dans son écriture, il l'est aussi quant au temps qu'il consacre à ses lettres, tandis que la longueur des « rapports » d'Alfano (c'est ainsi qu'ils les nomment) suggèrent qu'il y met tout son temps et toute la force de son engagement et de son enthousiasme. Pour finir sur les rapports d'argent, leur importance dans la lettre de rupture de contrat de Vicenzi est remarquable. Il apparaît très clairement que pour le « docteur », seule l'obligation de rétribution les attachait, puisque c'est en le payant pour la dernière fois qu'il se considère comme n'ayant plus rien à voir avec lui :

"Por la presente, declaro haber remunerado al señor Alfano la totalidad de lo correspondiente a su trabajo como auxiliar de investigación [...].

”Por lo tanto, con el pago de la suma correspondiente a los dos últimos informes recibidos hasta la fecha, me considero libre de toda deuda y eximido de toda obligación respecto del señor Alfano. (p. 138)

Dès le début de l'échange épistolaire auquel assiste le lecteur, par ailleurs, la parole de Vicenzi se déroule très clairement sous le signe du domaine juridique, ce qui accentue encore davantage la froideur de l'échange, réduit à un dossier administratif que l'on peut aisément clore avec une petite liste d'items. On apprend sans beaucoup de surprise que le titre de docteur, dans sa dernière lettre – dans laquelle il prévient carrément à Alfano que, puisque celui-ci n'accepte pas d'obéir à la rupture de contrat et cherche probablement à l'escroquer, il a décidé de l'attaquer en justice –, que le titre de « docteur » correspondait en fait à son statut d'avocat, et non de docteur en histoire. En plus de l'apparence de dossier administratif que présentent ses courriers, quelques termes explicitement juridiques apparaissent de façon relativement incongrue au fil de l'échange, comme celui de « juridiction » étrangement associé à la notion d'historiographie : « Anécdotas y hechos menores quedan fuera de la jurisdicción histórica » (p. 100). Mais c'est bien sûr lorsque Vicenzi se met à penser qu'Alfano s'acharne à ignorer ses décisions, que le lexique juridique déferle sur le seizième chapitre : « es usted un *reincidente*⁹⁴, con el *agravante* de no haber mostrado nunca verdadero arrepentimiento ni voluntad de *retractación* » (p. 136), puis « He pasado del *apercibimiento* a la *reconvención*, y de la reconvención a la *advertencia*. Usted no dio signos de corregir su proceder, obligándome así a pasar de la *advertencia* a la *sanción* » (137). Bien qu'avocat, il adopte une position de juge le pousse à se comparer à Dieu : « Los juicios infalibles son solamente los de Dios, no los de los hombres. Sin embargo, tengo confianza en que mi *fallo* al desafectarlo de esta investigación es justo. Sé que usted se someterá a él sin *alegatos*, *protestas* ni *apelaciones* » (p. 137). C'est l'objectivité propre aux métiers du droit qui est invoquée ici (posture que Vicenzi veut appliquer au travail historiographique), et qui apparaît comme l'extrême inverse de l'attitude propre au sentimental Alfano. Tout l'émeut, et la vérité qu'il s'applique à transmettre, c'est avant tout la vérité des sentiments – des siens et des autres, tels qu'il les imagine. « Il n'est pas de vérité plus grande que celle des passions », pourrait-on traduire l'une de ses répliques (« habló Juan con extraordinaria pasión, y no hay más verdad, doctor Vicenzi, que la de las pasiones » (p. 165)) alors qu'il insiste parallèlement sur l'exigence de véracité du récit historiographique (nous verrons cette ambiguïté ultérieurement, la problématique du travail de l'historien méritant un développement en soi). Chez lui se côtoient des attendrissements face à ses personnages amoureux et malheureux, une grande émotion épique lorsqu'il aborde le récit des combats, l'exaltation patriotique et la vénération pour le général San Martín... Jusqu'à la compassion envers des

⁹⁴ Je souligne.

fourmis qu'on écrase, anecdote qui montre que sa capacité d'identification et d'empathie va très loin, et dans l'excès : « Se vio salir entonces cien mil o ciento cincuenta mil hormigas rojas, o quinientas mil, o un millón, todas muy nerviosas, muy preocupadas, un poco preguntándose qué era lo que estaba pasando, semejante escándalo en un día tan tranquilo, un poco escapando sin mayor averiguación » (p. 131). On appréciera l'effort de précision dans la numération, aussi inutile par son caractère finalement très approximatif que pour ce qu'il apporte au travail de Vicenzi, qu'on imagine en train de s'arracher les cheveux à ce moment de la lecture (c'est la dernière lettre qu'il lit effectivement, avant de décider de les envoyer à la poubelle sans les décacheter).

Une subjectivité maximale fait donc face à une objectivité non moins extrême, on le voit, et tant leur conception que leur usage du langage vont s'inscrire en continuité avec une logique parfaite : tandis que la subjectivité caractéristique d'Alfano va se traduire et à la fois s'amplifier à travers une grande exubérance langagière, l'objectivité à laquelle entend se soumettre Vicenzi va aller de pair avec une parole stricte et sèche, à la consision avare.

2. De la conception et de l'usage du langage

C'est ainsi en grande partie parce que l'exubérance langagière est irrésistible chez Alfano, et que la précision et la concision sont ce que Vicenzi exige exclusivement du langage, que leur échange épistolaire ressemble si peu à un échange. Il n'y a pas beaucoup à dire sur la parole de Vicenzi, qui prône la concision et s'y tient absolument. La brièveté avec laquelle ses arguments sont habituellement avancés est structurellement très nette : on a vu l'effet de liste de ses courriers ; on peut aussi évoquer le fait que les lettres du « docteur » ont une longueur moitié moindre que celles d'Alfano, en moyenne. Un seul passage déroge à ce principe, faisant l'objet d'un développement d'une dizaine de lignes : c'est celui qu'il consacre à contrer l'idée exposée par Alfano du caractère arbitraire de la frontière entre l'Argentine et le Chili. On note le caractère condescendant, érudit et tranchant du développement, qui fait de Vicenzi un personnage aussi risible qu'Alfano dans ce qu'il a d'exagéré (notamment ici dans le ton autoritaire de la fin) :

La frontera cordillerana, que separa a la Argentina de Chile, no es de ninguna manera arbitraria, aun cuando no sea perceptible en la observación directa. Existe lo que se denomina divisoria de aguas. Parte del deshielo de la cordillera de los Andes alimenta cuencas fluviales argentinas, con desembocadura en el Atlántico, y parte, cuencas fluviales chilenas, con desembocadura en el Pacífico. Esa línea existe (la haya

visto o no el soldado español que usted convoca en su informe). Quien la transpone sin ajustarse debidamente a los requisitos legales, incurre en el delito de violación de fronteras. (p. 38)

Partout ailleurs, des phrases simples, brèves, tranchantes ; et s'il arrive à Vicenzi de répéter une même idée d'une lettre à l'autre, c'est qu'Alfano l'y oblige, ne paraissant pas avoir compris ses exigences.

J'évoquais le fait que cet échange entre les deux hommes y ressemblait peu ; allons plus profondément dans cette analyse de l'exubérance langagière et de la concision. Les distinctions effectuées par Roman Jakobson dans sa définition des fonctions du langage permettent de mesurer plus précisément l'opposition communicationnelle entre les deux hommes. Puisque sa théorie s'applique à définir « les différents facteurs inaliénables de la communication verbale » ainsi que les fonctions linguistiques que ces facteurs impliquent respectivement, nous pourrions voir à quel point cette communication entre Alfano et Vicenzi constitue un dialogue de sourds. Tout d'abord, reprenons les termes, et d'abord ces facteurs :

Le destinataire envoie un message au destinataire. Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie [...], contexte saisissable par le destinataire, et qui est, soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé. Ensuite, le message requiert un code, commun, en tout ou au moins en partie, au destinataire et au destinataire [...] ; enfin, le message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication⁹⁵.

A priori, les conditions sont plus ou moins réunies pour qu'il y ait communication, si l'on n'oublie pas, toutefois, de relever que le caractère différé de la réception du message, impliqué par l'aspect épistolaire, fait de l'échange entre Alfano et Vicenzi un dialogue virtuel (excepté lorsqu'ils se rencontrent à la fin du roman). Nous avons bien destinataire et destinataire, que représentent tour à tour nos deux personnages ; nous avons des messages qui circulent (compris ou non, c'est autre chose) ; le code est globalement commun, si l'on part du principe qu'ils parlent la même langue, mais dans le détail, nous verrons que ce que leur code a de commun est relativement minime, ce que l'on peut considérer comme une première faille. Le contexte quant à lui est a priori partagé par eux, en tout cas chacun sait de quoi parle l'autre. Enfin, le « contact », le canal physique, ici assuré par « Correo argentino » mais aussi par Lili, la secrétaire, présente lui aussi une sérieuse faille : le contact est rompu à partir du seizième chapitre, quand les rapports sont jetés à la poubelle selon Vicenzi, en vérité lus par Lili. On voit bien que certains facteurs « inaliénables » de la communication présentent d'ores et déjà des failles. Mais c'est en regardant ce que Jakobson appelle les « fonctions linguistiques » auxquelles donnent naissance ces six

⁹⁵ Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 213.

facteurs, que la distinction entre les deux personnages, dans leur usage du langage même, se précise et devient très intéressante, tout en éclairant mieux ce qui rend difficile la communication. Jakobson explique comment à chacun de ces facteurs correspond une fonction linguistique, tout en précisant qu'« il serait difficile de trouver des messages qui rempliraient une seule fonction », car « la diversité des messages réside non dans le monopole de l'une ou de l'autre fonction, mais dans les différences de hiérarchie entre celles-ci⁹⁶ ». Or, lorsqu'on observe les écrits de chacun des deux personnages, il est assez aisé de reconnaître quelles fonctions agissent dans leur langage, des fonctions qui ont presque, parfois, le monopole. Reprenons les définitions : « la fonction dite « expressive » ou émotive, centrée sur le destinataire, vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. Elle tend à donner l'impression d'une certaine émotion, vraie ou feinte ». La fonction conative est quant à elle centrée sur le destinataire ; elle « trouve son expression grammaticale la plus pure dans le vocatif et l'impératif ». La fonction phatique correspond à l'accentuation du contact, et caractérise les messages qui sont voués à « établir, prolonger ou interrompre la communication, à vérifier si le circuit fonctionne ». La fonction métalinguistique se manifeste lorsque le discours est centré sur le code, et la fonction poétique, enfin, caractérise « la visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte⁹⁷ ». Il apparaît très clairement, si nous nous penchons sur chacune de ces fonctions, que le langage de Vicenzi et Alfano s'opposent totalement : chez Alfano sont aisément reconnaissables les fonctions expressive, phatique, mais surtout majoritairement poétique et métalinguistique, tandis que chez Vicenzi, tout n'est pratiquement que fonctions référentielle et conative. Leur usage du langage ne pouvait être plus antithétique, ni les différentes fonctions plus aisément identifiables : la fonction expressive est constante chez Alfano – mais citons l'une des envolées les plus significativement « émotives » :

¡Viudez y orfandad a mansalva, doctor Vicenzi, en tan aciago día, y si me exalto [...] es porque tiemblo al pensar en esa ciudad de Mendoza envuelta en luto, recogiendo, entre lágrimas e impotencia, las lúgubres listas de los gloriosos muertos! (p. 41)

Ces élans exclamatifs se multiplient tout le long de son récit, même s'ils vont en général moins loin dans le pathos. La fonction phatique est tout aussi constante, puisque Alfano ne cesse, virtuellement bien sûr, de « vérifier si le circuit fonctionne » ; c'est le rôle que nous pouvons attribuer à des passages visant à encourager Vicenzi dans sa poursuite de la lecture, l'imaginant en lecteur avide et lui promettant la suite des aventures : « No tema, doctor Vicenzi, respire hondo y

⁹⁶ *Ibid.*, p. 213.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 213-222.

recupere su serenidad, si las gotas de sudor saltaron a su frente a causa de la angustia, séuelas con un pañuelo limpio y continúe con la lectura de esta narración » (143). Mais le langage d'Alfano est déterminé bien plus encore par les fonctions métalinguistique et poétique. « Métalinguistique », car il ne cesse d'expliquer ses propres paroles, de justifier ses choix linguistiques, d'attirer l'attention sur telle ou telle figure de style employée par lui, tout en l'explicitant. Les exemples sont extrêmement nombreux, il n'est pas une page (du produit final, le roman *El informe*, mais aussi très probablement au sein de la correspondance, si l'on imagine la matérialité des lettres d'Alfano) qui n'ait pas deux, trois ou encore davantage d'occurrences de cette fonction. Donnons un seul exemple (un des plus parlants, et bavards) qui ressemble beaucoup à l'un de ceux proposés par Jakobson⁹⁸, hormis le fait qu'Alfano répond à des répliques qu'il imagine et non à des répliques réelles :

Dice la historia “repaso [de los Andes]”, doctor Vicenzi, [...] pero no debemos pensar nosotros en el esmerado estudiante que “repasa” su lección de historia, ni tampoco en el ama de casa que, puntillosa y responsable, “repasa un mueble, pues en uno y otro caso se dice “repasar en el sentido de volver a leer, volver a limpiar, de volver a hacer lo que ya se había hecho [...]. No es en este sentido, sin embargo, doctor Vicenzi, que habla la historia de un “repaso de los Andes [...]. Se dice “repaso para aludir a otro tipo de emprendimiento, etc. (p. 110)

J'ai coupé le développement, car la digression en entier prend une bonne moitié de page. Le langage d'Alfano est en tout cas ultra-métalinguistique, à tel point que le personnage finit presque par irriter le lecteur, toutefois souvent poussé à rire. La fonction poétique est l'autre fonction majoritaire du langage d'Alfano : l'aspect esthétique du langage a la priorité sur l'aspect signifiant, ce que Jakobson appelle l'aspect « référentiel ». Ainsi, Alfano sélectionne et agence avec grand soin ses termes, pour rendre ses anecdotes les plus poétiques possibles. Ses rapports sont parsemés de chiasmes (« descansaban en los valles y a la vera del río se refrescaban » (p. 33-34), « se añoraban fugazmente, fugazmente se reencontraban » (p. 107), « sobre la tierra Juan Ruiz Ordóñez, Gregorio Carretero sobre una piedra » (p. 131)), d'allitérations (« trémolo triunfal » (p. 14), « el silbante sonido del viento, curioso, tal vez, para el forastero » (p. 72), « febriles floeos » (p. 107), de métaphores (« esa otra jornada en la que el sol iluminó las armas de la patria » (p. 29), « El vuelo circular de los buitres opacaba todavía el cielo de Maipú » (p. 39)), d'oxymores (« dulce dolor » (p. 62), « dulce zozobra » (p. 67)), d'hypallages (« entregados al disfrute del brillo del día y de la posibilidad de verse » (p. 108), d'anadiploses (« por tener excepciones era la regla, regla ; y por tener regla era la excepción, excepción » (p. 140), « Los besos ardientes se dan con los ojos

⁹⁸ « Qu'on imagine un dialogue aussi exaspérant que celui-ci : « Le sophomore s'est fait coller ». « Mais qu'est-ce que se faire coller ? » « Se faire coller veut dire la même chose que sécher ». « Et sécher ? » « Sécher, c'est échouer à un examen », etc », *Ibid.*, p. 216.

cerrados, cerrados, y fuertemente, los tenía Lucía » (p. 166)). On le voit, il est difficile de trouver dans un discours une volonté aussi prononcée d'obéir aux exigences de la poésie, même si l'effet qui en résulte n'est pas précisément fin ni harmonieux.

Vicenzi fait preuve d'un langage presque exclusivement tourné vers deux fonctions très peu présentes chez Alfano : les fonctions conatives, je l'ai dit, et surtout référentielle. La fonction conative s'incrit en continuité avec la personnalité que j'ai décrite plus haut : Vicenzi est un interlocuteur autoritaire, qui passe son temps à dire à son destinataire ce qu'il doit et ne doit pas faire. « La fonction conative trouve son expression grammaticale la plus pure dans le vocatif et l'impératif » ; en effet, l'impératif est un mode très fréquemment utilisé par Vicenzi : « elija », « emplee », « deje », « cite » (p. 69), « considérese », « suprima », « vaya » (p. 101). « Les phrases impératives diffèrent sur un point fondamental des phrases déclaratives », explique Jakobson : « celles-ci peuvent et celles-là ne peuvent pas être soumises à une épreuve de vérité. Quand [...] Nano [...] dit « Buvez ! », l'impératif ne peut pas provoquer la question « est-ce vrai ou n'est-ce pas vrai⁹⁹ ? ». Cette incontestabilité imposée par l'impératif s'associe très bien avec le personnage de Vicenzi, qui exige du langage qu'il soit précis et strict, et ne faisant pas sujet à discussion. C'est pour cette raison que son langage à lui est presque exclusivement référentiel, et que c'est aussi le type de langage qu'il espère, en vain, trouver dans les lettres d'Alfano. Leur échange met en scène la lutte entre le référentiel et le poétique, en somme. Louis Hébert évoque cette lutte dans son analyse de la théorie de Jakobson : « Plus le message « parle » de lui (fonction poétique), moins il parle du contexte (fonction référentielle), y réfère et vice-versa¹⁰⁰ ». Plus Alfano brode – ses récits pourraient être réduits de moitié, ou plus, notamment lorsqu'ils sont consacrés à l'amour –, moins il en raconte, plus Vicenzi est furieux. Ce n'est pas que le discours d'Alfano ne soit pas du tout référentiel, il l'est en partie bien sûr ; le linguiste russe précise d'ailleurs que « la suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitére pas la référence (la dénotation), mais la rend ambiguë¹⁰¹ ». Et c'est cette ambiguïté qui est insupportable, entre autres, pour Vicenzi. Alfano ne cesse de mettre le doigt sur le caractère relatif du langage, sur la polysémie qui suppose des risques constants de mauvaise interprétation : son discours fourmille de remarques sur la pluralité de sens du signifiant (on a vu le cas de « repasar », mais il y en a d'autres : « Lea usted [...] el verbo ordenar en sus dos sentidos » (p. 15)), et de précisions quant à l'usage littéral ou figuré, strict ou large, de tel ou tel terme. Le plus souvent ces remarques sont totalement

⁹⁹ *Ibid.*, p. 214.

¹⁰⁰ Louis HÉBERT, « Les fonctions du langage », dans Louis HÉBERT (dir), *Signo* [en ligne], Québec, 2011.

¹⁰¹ Roman JAKOBSON, *Op. cit.*, p. 238-239

superflues, et laissent croire au destinataire qu'on le prend pour un idiot : « Aquellas gigantes montañas habían contemplado (lo digo, claro, en un sentido figurado) [...] el trabajoso pero sublime desplazamiento de los nobles milites » (p. 29), « Mendoza era ahora una ciudad cuyas actividades, y lo digo, doctor Vicenzi, en un sentido amplio » (p. 40), « y cuando digo entenderse empleo el término no en el sentido estrecho de hablar una misma lengua y dar a igual expresión igual significado, sino en el sentido amplio » (p. 128). Ces considérations rallongent inutilement le récit et font d'Alfano un conteur agaçant, mais elles n'en sont pas moins significatives quant à une conception du langage : un langage polysémique, donc sujet à des interprétations différentes. Le langage est aussi une source de plaisir pour Alfano, ce qui n'est pas non plus le cas chez Vicenzi, décidément austère et antipathique. Le plaisir, donc, transparait constamment à travers un foisonnement d'adjectifs auxquels Alfano semble incapable de résister – d'ailleurs, plus son interlocuteur lui demande de cesser cette manie, plus celle-ci s'accroît, puisque d'abord ce sont de simples couples de termes plus ou moins synonymes (« vehemente y celebratorio » (11), « el tino y la prudencia », « la desgracia y el infortunio » (p. 17)), parfois deux substantifs chacun fourni d'un épithète (« la fuga cobarde, el desbande torpe » (p. 15), « verdadera matanza, inútil carnicería » (p. 19)), mais bientôt l'adjectivation s'affole ; on relève sur une même page « intenso y ajetreado », « febril y genial », « eterno e inmutable », « ajetreado y vigoroso, intenso y sobre todo viril », « energía y fortaleza », « hurras y vivas », « indisimulable y profundo » (p. 41). Pour décrire un personnage, il va cumuler pas moins de neuf adjectifs dans une même phrase, dans la lettre qui va décider Vicenzi à rompre le contrat : « Gregorio Carretero era un hombre valiente hasta la temeridad, osado, audaz, arriesgado, diestro y no solamente atrevido, preciso y astuto y no solamente arrojado » (p. 125). On le voit, il consomme ce plaisir sans modération. Le terme de tentation apparaît même au fil de son discours, associé avec le langage : « Es una fácil tentación la de afirmar, escribe Alfano, que no habría mujer alguna que mereciera ser comparada con ella » (p. 61). Mais les passages les plus marquants sont ceux où Alfano s' imagine Vicenzi comme un lecteur avide de ses lettres, tantôt hors d'haleine (« respire hondo y recupere su serenidad » (p. 143), tantôt tendu de désir de connaître la suite (« el lector inquieto [...] al que tensa la curiosidad, se sienta erguido, recta su espalda, echado su cuerpo sobre el texto » (p. 139)). Cette étrange description du corps « se jetant » sur le texte, dont la visualisation assez difficile – en tout cas assez contradictoire avec l'idée d'un corps dressé – pousse discrètement le lecteur à aller du côté du sens figuré, donne l'impression d'une traduction grotesque des analyses de Barthes sur la lecture, qui assimilent le plaisir du suspense narratif au plaisir du strip-tease corporel, ce

« dévoilement progressif » où « toute l'excitation se réfugie dans l'espoir de voir le sexe (rêve de collégien) ou de connaître la fin de l'histoire¹⁰² ». Cette autre remarque s'inscrit en continuité avec l'excitation et le désir qu'Alfano se plaît à imaginer chez son lecteur : « Puede que ahora [...] la curiosidad lo carcoma y le provoque cierto extraño cosquilleo difícil de describir y de localizar » (p. 128). De son côté, Alfano ressemble à l'amoureux que la passion rend maladroit, comme son personnage, qu'il décrit ainsi : « Juan Ruiz Ordóñez, aturdido como todo aquel que ama, no [ha] podido pensar con claridad en nada » (p.95). Lui, passionné de mots, s'exprime souvent de façon maladroite et lourde. Comme emporté par son enthousiasme, il ne semble pas prendre le temps de réfléchir ; le plaisir du terme populaire, par exemple, lui fait oublier sa volonté de grandiloquence. Incongrus, mais trop savoureux pour être exclus de la narration : « En esa memorable jornada [...] perdieron la vida, creparon, espicharon, se murieron, realistas en número de mil » (p. 13). « Espichar » est un synonyme familier de « morir¹⁰³ », quant à « crepar », il est l'équivalent en *lunfardo*¹⁰⁴. Je cède à la tentation d'en citer une autre occurrence, qui accentue encore davantage le contraste avec la grandiloquence du ton, puisque les termes sont empruntés à l'hymne national argentin lui-même¹⁰⁵ : « ... cuando el león ibérico, lejos de rendirse bajo las enemigas plantas, se irguió enhiesto y triunfal frente a los ejércitos napoleónicos, lo cual, nadie mejor que usted, doctor Vicenzi, un adalid de la historia, para advertirlo, *no es moco de pavo*, o poco decir » (p. 14). On appréciera, en plus du contraste entre la noblesse du lexique et l'expression familière, le mouvement du lion vers le dindon, qui donne une chute burlesque à l'ensemble.

Nous sommes bien face à deux conceptions éminemment étrangères l'une de l'autre, des conceptions qui se transposent dans les usages respectifs : d'un côté, un langage mis au service de l'esthétique et du sentiment ; de l'autre, le langage mis au service de la vérité la plus stricte. Cette dichotomie rend nécessaire un troisième volet pour compléter l'analyse : celui de la problématique qui est au cœur du discours des deux personnages, l'histoire. Ou comment écrire l'histoire – et même, qu'est-ce que l'histoire...

¹⁰² Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 18.

¹⁰³ *Real Academia* [en ligne]: « coloq. Morir || Llegar al término de la vida ». S'emploie aussi sous la forme « espicharla ». URL : http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=echar.

¹⁰⁴ Dictionnaire de Lunfardo [en ligne]. URL : <http://www.elportaldeltango.com/lunfardo/c.htm>.

¹⁰⁵ Version originale, paroles de Vicente LÓPEZ y PLANES et musique de BLAS PARERA : « Una nueva y gloriosa Nación / coronada su sien de laureles / y a sus plantas rendido un león » (première strophe) ; « y con brazos robustos desgarran / al ibérico León » (sixième strophe). *Ministerio de Educación* [en ligne]. URL: <http://www.me.gov.ar/efeme/diahimno/versiones.html>.

3. De la conception du récit historiographique

*Considérese todo lo que se encierra en esa sola palabra : pasado.
¡Qué significado tan patético, tan sagrado, tan poético, en todos sentidos, está en ella implicado! [...]
La Historia, después de todo, es la verdadera poesía.*
Thomas Carlyle¹⁰⁶

Une autre dimension des plus cocasses dans l'opposition entre les deux hommes est celle de l'histoire et l'historiographie : Alfano et Vicenzi en ont des conceptions totalement antithétiques. En voici une, que j'emprunte à Jean d'Ormesson :

L'Histoire est une seconde Création, elle est l'œuvre de l'homme. Car l'homme seul peut encore jouer avec le passé, le faire revivre à nos yeux et le ressusciter par l'art. [...] Nous portons tout en nous le passé du monde, et nous n'y trouvons que ce que nous y mettons. [...] Nous forgeons tous notre propre histoire. [...] Ce n'est pas l'histoire qui fait l'historien, c'est l'historien qui fait l'histoire et chacun ne met au jour que son propre univers¹⁰⁷.

Ces mots, Alfano aurait très bien pu les prononcer : la dimension subjective qui caractérise le récit de l'historien pour Jean d'Ormesson est ce qui guide essentiellement la démarche de notre personnage. Lui qui n'est censé que fournir à Vicenzi des détails historiques concrets accompagnés de leur référence bibliographique précise (l'ingrédient premier de l'historiographie), il décide de faire un travail d'historien approfondi – non pas seulement un recensement de détails, mais également leur organisation en récit –, mais à sa manière. Tout en croyant sincèrement « faire de l'histoire », en obéissant fidèlement au principe d'authenticité, il élabore en fait un roman historico-sentimental. Pourtant, son discours semble *a priori* correspondre à la description de Roland Barthes dans « Le discours de l'histoire ». Ce dernier en effet « comporte deux types réguliers d'embrayeurs » :

¹⁰⁶ Cité par Carlos RAMA, *La historia y la novela y otros ensayos historiográficos*, Buenos Aires, Nova, 1970, p. 20-21.

¹⁰⁷ Jean D'ORMESSON, *La gloire de l'Empire*, in Gérard GENGEMBRE, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 9.

Le premier type rassemble ce que l'on pourrait appeler les embrayeurs d'*écoute*. [...] Ce *shifter* désigne [...] toute mention des sources, des témoignages, toute référence à une *écoute* de l'historien, recueillant un *ailleurs* de son discours et le disant¹⁰⁸.

Il est vrai que cet embrayeur-là apparaît assez peu au cours des rapports d'Alfano ; très précisément, sept fois, et jamais cet « ailleurs du discours » n'est spécifié : « y así lo expresan también los cuantiosos documentos que obran en mi poder » (p. 14) ; « según se registra en los documentos pertinentes » (p. 15) ; « Consignan los documentos que utilizo como fuente de información para confeccionar estos informes » (p. 46) ; « pero son los documentos que obran en mi poder los que certifican » (p. 96) ; « y sigo en esto los postulados de los documentos que obran en mi poder » (p. 106) ; « y consta tal denominación en varios de los cuantiosos documentos en los que abreva este informe » (p. 110) ; « las comillas [...] indican que la cita es textual y fidedigna » (p. 180). Au regard de la soumission plus que douteuse à ces fameux documents (c'est du moins l'impression du lecteur face à une narration si romanesque, même s'il apprend à la fin du livre que l'histoire d'Alfano était fidèle à la réalité des faits, et seulement infidèle en termes géographiques), l'expression « obran en mi poder », qui apparaît trois fois dans le texte, fait sourire : on peut traduire l'expression par « qui sont en ma possession », mais en espagnol c'est bien le mot « pouvoir » qui est utilisé. Et entre deux entités, les documents *versus* Alfano, c'est le personnage qui a un pouvoir sur les premiers et peut les manipuler à son aise. Le second « embrayeur » est lui tout à fait récurrent dans le récit de l'historien fantasque :

Le second type de *shifters* couvre tous les signes déclarés par lesquels l'énonçant, en l'occurrence l'historien, organise son propre discours, le reprend, le modifie en cours de route, en un mot y dispose des repères explicites.

Le discours est rempli de cette modalité-là (qui, il faut le rappeler avec Barthes, « n'est évidemment pas pertinent du discours historique¹⁰⁹ »). Toutes les formes différentes énoncées ensuite pour illustrer ce « shifter » se retrouvent à un moment ou un autre dans la narration d'Alfano : l'immobilité¹¹⁰ (« y a mi precedente envío me remito a estos efectos » (p. 31)), la remontée (« Volveré también [...] sobre esta otra hora gloriosa en la que Mendoza » (p. 39)), la redescende (« y volvemos, si acepta usted mi amable y desinteresado convite, a Gregorio

¹⁰⁸ Roland BARTHES, « Le discours de l'histoire », in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 164 (les italiques sont de l'auteur).

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 164.

¹¹⁰ « On aura donc, par rapport au flux de l'énonciation : l'immobilité (comme nous l'avons dit plus haut), la remontée (*altius repetere, replicare da più alto luogo*), la redescende (*ma ritornando all'ordine nostro, dico come...*), l'arrêt (sur lui, nous n'en dirons pas plus), l'annonce (voici les autres actions dignes de mémoire qu'il fit pendant son règne) ». *Ibid.*, p. 165.

Carretero » (p. 129)), l'arrêt (« y con esto concluyo esta torpe digresión » (p. 58)), l'annonce (« y lo que sigue es la humilde opinión de un discípulo dirigida [...] a su maestro » (p. 60)). Ces deux embrayeurs ne suffisent donc pas à faire entrer le récit d'Alfano dans la catégorie du « discours de l'histoire », puisque l'usage du premier, bien que présent, fait constamment naître le doute, tandis que celui du deuxième n'est pas « pertinent du discours historique » ; mais ils ne l'en excluent pas non plus. Poursuivons l'analyse proposée par le critique littéraire dans cette partie consacrée à l'énonciation, avec les « signes de l'énonçant (ou destinataire) » : contrairement à ce que l'on pourrait penser au premier abord, les nombreuses interventions personnelles d'Alfano ne l'excluent pas non plus du discours historique, puisque Barthes relève chez un certain type d'historien des « fragments » où celui-ci, « sujet vide de l'énonciation, se remplit peu à peu de prédicats variés destinés à le fonder comme une *personne*, pourvue d'une plénitude psychologique¹¹¹ » : c'est bien ce dont fait preuve Alfano, en poussant loin le geste, certes (on pense aux élans d'exaltation, comme à la page 41 déjà citée : « y si me exalto es porque tiemblo al pensar, etc. »). Mais lui-même obéit aussi à cette autre tendance selon laquelle « l'énonciateur entend « s'absenter » de son discours », de sorte que « l'histoire semble se raconter toute seule ». C'est ce qui se passe dans ce fragment, comme dans de nombreux autres :

Ese mismo día se dieron a publicidad las nuevas disposiciones del gobierno : la prisión de los enemigos de la patria sería tan rigurosa como corresponde a un enemigo de la patria, y el tratarlos con exagerada amistad sería automáticamente equiparado al delito de traición.

Pudo verse el bando en las calles de la ciudad. Al lugar de detención de los prisioneros españoles se hizo llegar, por orden del gobernador Luzuriaga, una notificación especial. (p. 175)

Pourtant, les fragments de ce type ne sont jamais plus longs qu'un ou deux paragraphes : on a vu la prédilection d'Alfano pour les détails métalinguistiques, qui en proliférant ne cessent de mettre l'accent sur le destinataire. En somme, la confrontation du récit d'Alfano aux caractéristiques développées par Barthes ne nous permettent ni de l'inclure complètement, ni de l'exclure du discours historique. En revanche, c'est sur la partie concernant l'énoncé qu'il se détache nettement de cette forme propre à la parole de l'historien :

Le statut du discours historique est uniformément assertif, constatif ; le fait historique est lié linguistiquement au privilège d'être : on raconte ce qui a été, non ce qui n'a pas été ou ce qui a été douteux¹¹².

Alfano en effet ne se contente pas de raconter ce qui a été, mais aussi ce qui n'a pas été, ou aurait pu être, comme dans ce passage où la mélancolie du jeune protagoniste, Juan, inquiète ses

¹¹¹ *Ibid.*, p. 168.

¹¹² *Ibid.*, p. 171.

camarades et son oncle, le général. Le narrateur agaçant (constamment pour son destinataire, à voir les réponses de celui-ci, mais aussi parfois pour le destinataire ultime et réel qu'est le lecteur) raconte que « en d'autres circonstances », les camarades *auraient pu* comprendre ce qui rendait Juan si triste. Et d'imaginer une réplique qui *n'aurait pas manqué* de s'élever dans ces circonstances :

En otras circunstancias, doctor Vicenzi, y conociendo las debilidades del carácter sensible y enamorado de Juan Ruiz Ordóñez, pronto hubiese surgido la conjetura cómplice y viril acerca del mal de amores. – Asuntos de faldas, claro está – habría dicho alguien, probablemente el propio general, a quien agradaba mostrar [...] que tenía tantos conocimientos sobre los asuntos de la vida cotidiana como sobre las destrezas que debían ejecutarse en un campo de batalla. Pero nadie podía suponer, en medio de semejante soledad [...] que era el recuerdo de una mujer lo que aquejaba a Juan Ruiz Ordóñez. (p. 72)

Ainsi, tout un développement sur ce qui aurait pu se passer, au sein d'un récit voué à transmettre des faits. L'adverbe « probablement » introduit une conjecture dans ce qui était déjà de la conjecture, ce qui renforce encore davantage l'irréalité de l'énoncé, de même que les considérations psychologiques sur le général que l'on imagine difficilement provenir des sources sur lesquelles Alfano prétend s'appuyer¹¹³. La récurrence des dialogues, par ailleurs, qui visent de sa part à créer l'illusion de réel, renforce également sans cesse l'impression de fiction. Alfano pourtant fait constamment appel à la notion de vérité comme essentielle dans la construction du récit historique qu'il s'applique à élaborer : on rencontre pas moins de quatorze occurrences du mot « vérité » dans son discours (sans compter les dérivés « verídico » (p. 34), « veracidad » (p. 47), « veraces » (p. 98)), et toujours associées à l'idée de lui faire honneur : « debemos, en honor de la verdad, que es nuestra diosa, discernir, diferenciar, particularizar » (p. 127). Reprenons précisément : « Si con estas palabras he dicho *una verdad*, me alegro de merecer así un lugar, aunque pequeño y humilde, en el discurso de la historia, ya que no otra cosa sino *verdades* es lo que el discurso de la historia debe pronunciar » (p. 150). L'ambiguïté de l'article indéfini est à relever, puisque l'expression implique l'idée d'une pluralité de vérités, d'ailleurs confirmée dans le pluriel deux lignes plus loin. Et de plus en plus d'ailleurs, on décèle un glissement qui va s'amplifier chaque fois d'avantage :

Podemos suponer, doctor Vicenzi, echando a volar, aunque sea en vuelo rasante, nuestra imaginación, ya que un discreto toque imaginativo enriquecerá, antes que atenuará o anulará, la fría pero necesaria objetividad de la información histórica. (p. 33)

¹¹³ Il confond donc la vérité avec la vraisemblance, et donc, encore une fois, discours historiographique et roman historique. Je renvoie à la réflexion de Noé Jitrik sur le rôle de la psychologie dans le roman historique : « No debe [...] verse en la “psicología” del relato naturalista un “sistema” psicológico – en todo caso es poco interesante – sino más bien el aporte que el perfilamiento psicológico le hace a la idea de “verosimilitud” [...]. », Noé JITRIK, *El No-Existente caballero. Ensayo sobre la forma del personaje en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Megápolis, 1975, p. 45.

L'ironie est savoureuse, car la « touche imaginative » chez lui est tout sauf discrète. Si statistiquement les six occurrences du mot « imagination » et de ses dérivés ne font pas le poids face au lexique de la vérité (on note néanmoins le discret glissement de « vérité » et à « véracité » qui introduit une nuance¹¹⁴, et qui dans la bouche d'Alfano apparaît comme un synonyme de « vraisemblance » : « podemos permitirnos [...] algunas imaginativas suposiciones sin que esto atente contra la veracidad que toda empresa historiográfica exige » (p. 46-47)), dans le contenu, il semble bien que l'imagination soit le grand vainqueur. Peu à peu, Alfano associe même sans aucune retenue le travail historiographique proprement dit à la notion d'imagination : « (¿y qué otra cosa es hacer historia, doctor Vicenzi, me pregunto y le pregunto, sino ese imaginario traslado ?) » (p. 63). Le lecteur, incité à se figurer la réception indignée de cette question rhétorique (ce qui rend la lecture très ludique, je l'ai dit), peut prendre cette définition comme une provocation ; mais s'il prend la peine de quitter la peau de Vicenzi, cette dimension imaginaire peut lui paraître tout à fait acceptable. En tout cas la problématique est intéressante, car la posture tout à fait inverse du « docteur », très sobre, factuelle et dépourvue de toute projection imaginaire, donne une image très antipathique et surtout difficilement concevable du travail d'historien : qu'est-ce qui motiverait sa recherche, si celle-ci ne s'accompagnait pas un minimum du plaisir de ce « transfert imaginaire » ? Cette idée de transfert, essentielle à la résurrection du passé, l'historien Lucien Febvre en parle d'ailleurs avec ferveur, nous autorisant à penser que les principes d'Alfano ne sont pas si incohérents :

Il faut que l'histoire cesse de vous apparaître comme une nécropole endormie, où passent seules des ombres dépouillées de substance. Il faut que, dans le vieux palais silencieux où elle sommeille, vous pénétriez, tout animés de la lutte, tout couverts de la poussière du combat, du sang coagulé du monstre vaincu — et qu'ouvrant les fenêtres toutes grandes, ranimant les lumières et rappelant le bruit, vous réveilliez de votre vie à vous, de votre vie chaude et jeune, la vie glacée de la Princesse endormie...¹¹⁵

L'historien, si l'on en croit Lucien Febvre, se doit de consacrer son énergie et sa vitalité à faire revivre le passé. Febvre n'exclut pas non plus le rôle de l'imagination, dont n'est pas dépourvue l'analyse psychologique qu'il prône dans le travail d'historien (on sent que Vicenzi n'apprécierait pas cette lecture-là non plus) :

¹¹⁴ Dictionnaire *Trésor* [en ligne]. URL : « Véracité : 1. Qualité morale de celui/celle qui ne trompe pas ou qui n'en a pas l'intention; *en partic.*, qualité de celui/celle qui se garde de l'erreur et s'emploie à l'éviter dans ses paroles ou dans ses écrits. 2. Caractère de ce qui est conforme à la vérité, à la réalité. ». URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/v%C3%A9racit%C3%A9>.

¹¹⁵ Lucien FEBVRE, *Combats pour l'Histoire*, Paris, Armand Colin, 1992. [Version numérique en ligne]. URL : http://classiques.ugac.ca/classiques/febvre_lucien/Combats_pour_lhistoire/febvre_combats_pour_histoire.pdf, p. 48.

Mais, par contre, ce domaine d'où on prétend exclure toute imagination intuitive, le domaine de l'histoire des idées, le domaine de l'histoire des institutions : quel beau champ de recherches, et de reconstitution, et d'interprétation pour historien psychologue ! Son champ d'investigation par excellence. Car, bien au contraire, le mécanisme des institutions d'une époque ; les idées de cette époque ou d'une autre : voilà ce que l'historien ne peut comprendre et faire comprendre sans ce souci primordial, que j'appelle, moi, psychologique : le souci de relier, de rattacher à tout l'ensemble des conditions d'existence de leur époque le sens donné à leurs idées par les hommes de cette époque. Car ces conditions, elles colorent les idées, comme toutes choses, d'une couleur très nette d'époque et de société¹¹⁶.

Alfano ne fait pas autre chose qu'un travail psychologique (certes, plus centré sur l'amour, mais cette prédominance ne fait qu'obéir à une logique qui est la sienne, et qui n'est pas totalement absurde : l'amour peut changer le cours de l'histoire, et modifie effectivement, dans une certaine mesure, le pan d'histoire qu'il raconte) lorsqu'il se demande ce que ressentent ses personnages, et pourquoi ils accomplissent tel ou tel acte : une analyse maladroite, souvent naïve et teintée de stéréotypes, mais l'effort est là. Il n'empêche que certaines remarques d'Alfano font bondir le lecteur, jusqu'à celle-ci, assez révélatrice de sa conception du travail d'historien : « (pues, de qué estamos hablando aquí, me pregunto, doctor Vicenzi, sino de historia, de la historia, de una historia ?) » (p. 106). La parenthèse qui tend à minimiser la réflexion rend la chose encore plus ironique. « Faire de l'histoire », c'est donc pour Alfano raconter une histoire humaine ; tout porte à affirmer qu'il confond récit historiographique avec roman historique¹¹⁷ (et dans son cas, roman historique romantique), en croyant en toute bonne foi faire le même travail que son correspondant : écrire l'histoire argentine. Mais pire encore, cette observation, dans la dernière lettre lue par Vicenzi – et que même Lucien Febvre ne saurait accepter –, selon laquelle le récit historiographique aspire essentiellement à donner des fins heureuses :

Un gobierno liberal en Lima conformaría a una y otra parte, unidas ambas por una misma devoción antimonárquica, y la guerra llegaría entonces a un final feliz, que no es otra cosa lo que toda historia se propone, ni es otra cosa, lo sé, a lo que su « Historia de Mendoza » aspira. (p. 128)

C'en est trop : la fiction occupe définitivement une place excessive dans le travail d'historien auquel s'adonne Alfano. Dans cette idée farfelue qui conçoit la fin heureuse comme un principe structurant du récit, nous pouvons voir une influence possible de la culture de masse¹¹⁸ avec la

¹¹⁶ *Ibid*, p. 270.

¹¹⁷ Ses fondateurs le concevaient ainsi : « Los románticos creían más en la verdad novelesca que en la exactitud histórica, y en todo caso otorgaban a estas novelas un segundo lugar en el plano literario. [...] La novela histórica al modo escotiano debía presentar el espíritu de una época con vivacidad, colorido y emoción, por encima del conocimiento fragmentario que nos da la Historia [...]. », Hebe Noemí CAMPANELLA, *La novela histórica argentina e iberoamericana hacia fines del siglo XX (1969-1999)*, Buenos Aires, Vinciguerra, 2003, p. 13.

¹¹⁸ Une autre étant l'influence considérable de la télévision sur Alfano : précisons qu'il est témoin d'un meurtre, puis, ne se souvenant pas très bien de ce qu'il a vu (tout absorbé par son obsession des crottes de chien), se met à croire dur comme fer à la version totalement déformée que transmettent les informations télévisuelles.

prédominance de sa *happy end*, que Morin définit comme suit : « La *happy end*, c'est le bonheur des héros sympathiques, acquis de façon quasi providentielle, après des épreuves qui auraient su normalement entraîner un échec ou une issue tragique¹¹⁹ ». Il semble qu'Alfano soit guidé par cet impératif-là, et que l'histoire d'amour entre Juan et Lucía aurait eu une fin heureuse si seulement elle avait eu l'occasion de s'écrire ; en tout cas, Alfano a tout l'air du spectateur décrit par le sociologue dans ce contexte :

Le lien sentimental et personnel qui se noue entre spectateur et héros est tel, dans le nouveau climat de sympathie, de réalisme et de psychologisme que le spectateur ne supporte plus que son *alter ego* soit immolé. Au contraire, il en attend le succès, la réussite, la preuve que le bonheur est possible¹²⁰.

Notre protagoniste conteur, dont le lien sentimental avec son héros se traduit le plus souvent dans le roman par de la compassion, a tout l'air de vouloir faire triompher l'amour. Influence directe ou non de la culture de masse, dans tous les cas ce principe fait basculer radicalement le récit historique dans la fiction.

Leurs conceptions si antithétiques du récit historique semblent par ailleurs découler tout naturellement de leur conception du langage. Chez Vicenzi, voilà d'une part le mérite accordé exclusivement aux grands hommes et aux grands faits de l'histoire nationale, comme une conséquence logique du principe de concision – il faut raconter ce qui est important –, d'autre part une objectivité et une vérité absolues, découlant d'un langage sec et univoque. Chez Alfano, relativité de la vérité, subjectivité, nécessité de raconter aussi les petites choses, aussi les échecs, tendances qui semblent elles aussi émaner d'une conception généreuse, exubérante, plurifacétique du langage. Ainsi, Vicenzi s'exprime toujours sans aucune ambiguïté, comme s'il cherchait à graver chaque principe dans le marbre : « Para el científico, la historia y la ficción nunca se mezclan » (p. 70) ; « semejante anecdotario sentimental poco importa a una disciplina como la historia, que – al igual que los grandes hombres – atiende a las grandes cosas y desestima a las pequeñas » (p. 137). La distinction entre grands et petits, entre ce que les uns méritent et les autres non, est claire et nette. Complètement opposée, la conception d'Alfano se déploie longuement (sur un espace trois fois plus long que celui de son correspondant), brode :

... la mirada del historiador, le decía, doctor Vicenzi, debe ser capaz de ampliarse hasta abarcar las hazañas más altas, los más extremos actos de heroísmo, pero debe ser capaz también, doctor Vicenzi, tolere usted el tono didáctico que involuntariamente imprimo a mis olvidables pareceres, de angostarse, de ajustarse, de concentrarse, de enfocar, digamos, filigranadamente, esos momentos acaso triviales, o sumergidos en penumbras, que contienen igualmente, empero, al menos una parte de aquello que la

¹¹⁹ Edgar MORIN, *Op. cit.*, p. 121.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 123.

historia afanosamente persigue ; esto es, la verdad de lo que ha ocurrido, y también, de ser posible, su más profunda y auténtica significación. (p. 28)

Finalement, Alfano ne fait que pousser à l'extrême, dans son application constante de la théorie développée ci-dessus (son histoire est celle d'un petit soldat des « pénombres »), l'idée de certains historiens selon laquelle la narration et l'analyse d'une époque ne peut pas se contenter de faire l'histoire des grands hommes. C'est en tout cas celle de Lucien Febvre, qui approuve l'historien Camille Jullian en le citant :

L'histoire « proprement dite », celle de la Grèce, de Rome, de la France, « se laisse vraiment trop séduire par les accidents et tenter par les grands hommes. Tous ces bruits des individus, des combats et des révolutions, la préhistoire ne les entend pas. Elle ne voit que les oeuvres d'une longue époque, les progrès de l'intelligence collective, les résultats acquis par l'humanité qui se fonde. Débarrassée des surhommes qui encombrant l'histoire, la science connaît, enfin, l'espèce humaine¹²¹.

« Débarrassée des surhommes », l'histoire est forcément plus conjecturale que celle prônée par le docteur Vicenzi, puisque les archives ne disent rien sur l'individu lambda, tandis qu'elles permettent des biographies détaillées des grands acteurs de l'histoire. Ces conceptions totalement antithétiques du récit historique apparaissent au fondement du malentendu et du conflit entre les personnages : quand Vicenzi apprend par le successeur d'Alfano, « el licenciado Barroso », que l'histoire racontée était véridique mais qu'elle s'était entièrement déroulée à San Luis et non à Mendoza, il décide de se rendre à Buenos Aires pour porter plainte contre lui. Voyant qu'Alfano est déjà en prison, il prend pitié de lui et lui pardonne cette « fraude », que notre protagoniste considère, lui, comme une simple « licence poétique » de sa part. Passé ce stade du pardon, la communication entre les deux hommes peut enfin être normale, humaine, et l'incompréhension disparaît. Il faut donc préciser, pour aller au bout de cette analyse, que parmi les trois types de dichotomie à la source de l'incommunicabilité (fondées sur la personnalité des personnages, leur langage, leur conception de récit historique), ce sont les deux derniers qui sont fondamentaux et empêchent véritablement une communication normale. D'une part le langage, en changeant de modalité, signifie la fin du conflit : ses caractéristiques exacerbées à l'écrit – on fait le choix de la concision ou celui du développement poétique, on est seul devant sa feuille, on a le temps d'organiser ses propres idées – s'aplanissent dans l'échange oral, qui implique davantage de spontanéité. D'autre part, le contrat de travail historiographique à la base de l'échange étant rompu, le moteur du conflit disparaît également. Cette fin réconciliatrice fait de ce roman le seul dans toute l'œuvre de Kohan qui résolve l'incommunicabilité d'une façon heureuse : on a vu dans

¹²¹ Lucien FEBVRE, *Op.cit.*, p. 409 du PDF.

La pérdida de Laura que seule la mort de Miguel y mettait un terme ; on verra qu'elle ne se résoudra vraiment dans aucun des autres romans de l'antagonisme.

C. Les gauchos et le poète : la barbarie et la civilisation, deux univers qui se côtoient sans se voir dans *Los cautivos*

Dans *Los cautivos. El exilio de Echeverría*, la dichotomie culture d'élite/culture de masse se transpose au XIX^e siècle argentin : la dichotomie entre civilisation et barbarie, problématique fondamentale dans la construction même de la nation argentine. Tel un Sarmiento virulent et manichéen du XX^e siècle, le narrateur décrit côte à côte des gauchos incultes, sales et violents, et un poète de l'amour délicat sous les traits d'une figure littéraire historiquement essentielle, Esteban Echeverría. Après quelques pages qui dressent un portrait cru et extrêmement condescendant des véritables sauvages que sont les gauchos, le narrateur raconte comment ceux-ci voient une nuit apparaître une lumière dans la maison de leur patron, qu'ils s'étonnent de ne pas avoir vu arriver comme à leur habitude. Réjouis de ce retour (le maître est pour eux synonyme de « bien » ; il leur « tapote le flanc » quand il arrive et il n'est pas rare qu'il leur offre une vache à manger), ils attendent qu'il vienne les saluer. En vain : pendant des jours et des jours, la lumière se rallume quand vient le soir, et la silhouette de l'homme est la seule chose qui leur soit donnée à voir. Puis apparaît une seconde silhouette, celle d'une femme, qui entretient des relations amoureuses avec l'homme, que les gauchos croient être le patron. Personne ne comprend qui est cette femme, sauf Maure, qui reconnaît en elle sa fille Luciana: il ne la trouve plus, la nuit, à chaque fois qu'il la recherche pour satisfaire ses besoins sexuels. Elle lui raconte que l'homme réfugié dans la maison est un ami du propriétaire, qu'il se nomme Echeverría, et qu'il passe son temps à écrire. Luciana devient chaque jour plus belle et plus fine, elle découvre l'amour délicat et le monde de la poésie aux côtés de l'écrivain. Un jour, une troupe de fédéraux sous les ordres de Juan Manuel de Rosas s'approche de la propriété car ils soupçonnent un unitaire de se cacher dans la maison. Maure le dénonce, mais Echeverría a déjà eu le temps de s'enfuir. Dans une seconde et dernière partie, Luciana devient l'héroïne de l'histoire. Après un long voyage de plusieurs mois, elle arrive à Colonia, en Uruguay, où Echeverría a promis de l'attendre. On lui indique la chambre d'une belle prostituée, Estela Bianco, dont on dit qu'elle pourra la renseigner au sujet du poète. La jeune femme lui dit qu'il vient de partir pour Montevideo, et, jalouse, la persuade que ce n'est pas la peine de le suivre, puisque de toute évidence il l'a oubliée. Peu à peu, les deux femmes s'abandonnent dans une union sensuelle pour retrouver un peu de l'homme qu'elles ont aimé, et qui ne reviendra plus. L'épilogue évoque leur tombe au cimetière de Colonia, qu'aucune des deux n'a jamais quitté.

Dans ce roman, l'univers dichotomique est différent de tous les autres, car ici les deux mondes antithétiques ne se rencontrent jamais, excepté à travers le personnage de Luciana, dont le statut intermédiaire – qui rappelle quelque peu celui de Laura dans le premier roman de Kohan – mérite un traitement particulier. D'autre part, le personnage représentatif du domaine lettré n'apparaît que dans son absence perpétuelle : dans la première partie le lecteur voit tout à travers les yeux des gauchos, qui, comme on l'a dit, distinguent tant bien que mal des silhouettes à travers les fins rideaux des fenêtres, et jamais davantage. Dans la deuxième partie, le lecteur suit Luciana qui suit Echeverría, en vain. Par ailleurs, le domaine populaire, que l'on appellera barbare, est quant à lui doublement représenté : majoritairement à travers les gauchos, mais aussi à travers les personnages des soldats fédéraux, sous les ordres d'un dictateur, Juan Manuel de Rosas, auquel tous les intellectuels argentins (et parmi eux, Esteban Echeverría lui-même) étaient farouchement opposés depuis son arrivée au pouvoir en 1832. Un peu moins animalisés sous la plume du narrateur que les gauchos, les fédéraux n'en sont pas moins présentés comme des assassins féroces et totalement stupides, qui ne comprennent rien aux idéaux politiques qu'ils servent. L'univers binaire se présente donc relativement déséquilibré, et n'est pas sans rappeler le cas des frères Miguel et Raúl, le second occupant un espace plus conséquent par son bruit et sa violence, le premier étant davantage un être de réflexion et de silence. On pourrait donc être tenté, face à un matériau très fourni en détails barbares, de traiter davantage le domaine des gauchos, qui est aussi, tout comme celui de Raúl et d'Alfano, la source majoritaire de comique ; mais cette présence en creux d'Echeverría, sans en avoir l'air, est tout aussi riche de signification. Plus subtile, elle se doit d'être observée avec encore davantage de soin. Je développerai mon analyse sur quatre axes : d'abord celui du couple civilisation-barbarie, car avec ce roman Kohan reprend bel et bien cette problématique qui est au fondement des premiers discours de la Nation, et dont Sarmiento est le porte-parole le plus important. Puis, toujours déterminante, la dimension linguistique : nous parlerons du « mot-crachat » des gauchos, leur parole étant présentée comme peu évoluée et à la fois très agressive ; le mot écrit qui caractérise l'homme mystérieux qui ne sort jamais, est quant à lui marqué par le secret. Les dimensions spatiales et temporelles, tout à fait significatives de deux univers antithétiques, compléteront l'observation de l'univers binaire de *Los Cautivos*.

1. La civilisation et la barbarie

*Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente
en la nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción
de las grandiosas escenas naturales, y, sobre todo,
de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena,
entre la inteligencia y la materia.*

Domingo Faustino Sarmiento

L'antagonisme qui, dans ce roman, s'articule ainsi autour des notions de civilisation et de barbarie est peut-être le plus fort de toute l'œuvre fictionnelle de Kohan : les deux entités ne renvoient même pas au même degré d'humanité, ou « état », pour reprendre les expressions d'« état de nature » et d'« état de culture » telles que les emploie Jean-Jacques Rousseau à la suite de Hobbes, distinction qui s'applique parfaitement bien à la binarité représentée dans l'œuvre ; la seule différence réside dans le fait que, pour les philosophes contractualistes, le deuxième état succède au premier (posé quant à lui comme une hypothèse), tandis que dans le roman *Los cautivos* les deux se côtoient – et sans être jamais concrètement mis en présence. Dans les autres romans, les personnages antagoniques ont toujours quelque point, aussi minime soit-il, qui les rapproche : Raúl et Miguel sont frères et vivent ensemble, Alfano et le docteur Vicenzi ont un contrat qui les attache, Verani et Ledesma ont en commun leur profession, Giménez et el Dueño sont eux aussi liés par un contrat (de location) qui les force à interagir ; ici au contraire, les gauchos et leur patron n'interagissent que hors du temps de la narration, et quand l'antagonisme opère un glissement pour former le couple gauchos-Echeverría, les premiers ne parviennent jamais à adresser la parole au second. Les descriptions spatiales, nous le verrons, démarquent aussi très significativement les deux mondes, et c'est sans doute dans ce roman que l'incommunicabilité atteint son summum. Pour revenir à la théorie des « états », qu'il convient de justifier, nous pouvons considérer les gauchos comme de véritables personnifications de l'état de nature, et le patron et Echeverría comme des représentants de l'état de culture (ou « état civil »), dans la mesure où, dans le discours de Rousseau, on remarque à quel point les mêmes éléments fondent la distinction entre les « primitifs » ou « barbares » (termes dont le narrateur, tout à fait partial, use constamment et même abuse) et les « civilisés », ceux-là qui sont parvenus à atteindre

un degré supérieur. Je m'appuierai sur des exemples du roman, en citant un extrait du *Contrat social* :

Ce passage de l'état de nature à l'état civil produit dans l'homme un changement très remarquable, en substituant dans sa conduite la justice à l'instinct, et donnant à ses actions la moralité qui leur manquoit auparavant¹²².

Arrêtons-nous là un instant. Le « changement très remarquable » n'a pas encore opéré sur les gauchos, dont l'instinct est le moteur de quasiment tous les agissements. Une anecdote mettant en scène ces derniers avec leur maître pourrait à première vue faire croire à un début d'évolution de l'instinct vers la compréhension de la justice, mais ce n'est qu'une apparence. Voilà comment la scène relègue finalement, fatalement, les « paisanos » à l'instinct d'un côté, et le propriétaire à la justice de l'autre : l'un d'eux a aperçu une vache non marquée et l'a tuée pour la manger (acte dicté par l'instinct) avec ses compagnons ; quand le maître s'en rend compte, il se fâche et après avoir demandé qui est le coupable, il le fouette au visage. Il leur explique que les vaches de la pampa ont toutes un propriétaire, et qu'ils n'ont par conséquent pas le droit de les toucher ; que les toucher serait du vol, et qu'aux voleurs, on leur coupe les mains. Or, il pardonne au coupable, « pour cette fois ». Les gauchos comprennent alors que le patron est juste : « Los paisanos captaron así que el patrón impartía justicia, que les enseñaba cosas muy importantes, y que tenía el don de la indulgencia » (p. 30). *A priori*, on peut conclure de cette anecdote que les gauchos obéissent à leur instinct mais que le maître leur apprend à substituer celui-ci par la justice, et qu'il se produit une évolution. Mais en réalité, il est difficile de croire à un réel apprentissage, parce que pour « capter » le sens de la justice (on voit bien à quel point « capter¹²³ » n'est pas tout à fait « comprendre »), ils sont partis du principe absolu selon lequel, dans leurs univers manichéen, le maître est du côté du bien (« Siendo que en el mundo existía lo bueno y lo malo, el patrón no podía pertenecer sino a lo bueno, a lo más bueno entre lo bueno » (p. 30-31)) ; et c'est plutôt par une espèce d'instinct de survie – pour éviter qu'on leur coupe les mains, concrètement, sous le coup d'une justice assez arbitraire – qu'ils ne voleront plus d'autre vache. Prenons la suite de l'extrait du *Contrat social* :

C'est alors seulement que la voix du devoir succédant à l'impulsion physique et le droit à l'appétit, l'homme, qui jusque-là n'avait regardé que lui-même, se voit forcé d'agir sur d'autres principes, et de

¹²² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Du Contrat social. Écrits politiques*, in *Œuvres complètes* (vol. III), Paris, Gallimard (La Pléiade), 1964, p. 364.

¹²³ Au sens figuré de « comprendre » (le sens propre correspond au synonyme de « prendre », et renvoie aussi à l'électronique et à l'audiovisuel, dans le sens d'« intercepter »), le verbe « capter » peut certes vouloir dire « saisir intellectuellement, intérieurement, s'emparer d'une chose abstraite », mais tout aussi bien « percevoir, sentir, saisir avec les sens ». Dictionnaire *Trésor* [en ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/capter>.

consulter sa raison avant d'écouter ses penchants. Quoiqu'il se prive dans cet état de plusieurs avantages qu'il tient de la nature, il en regagne de si grands, ses facultés s'exercent et se développent, ses idées s'étendent, ses sentiments s'ennoblissent, son ame entière s'élève à tel point, que si les abus de cette nouvelle condition ne le dégradèrent souvent au dessous de celle dont il est sorti, il devrait bénir sans cesse l'instant heureux qui l'en arracha pour jamais, et qui, d'un animal stupide et borné, fit un être intelligent et un homme¹²⁴.

Chez nos gauchos, le devoir et le droit (hormis cette interdiction de voler) n'ont certainement pas encore substitué l'impulsion physique et l'appétit : le narrateur ne cesse de les décrire en train de manger et surtout de boire de l'alcool – dans une stricte obéissance à l'impulsion, justement, puisque les vomissements qui s'ensuivent montrent bien qu'ils n'ont pas de limite. On ne trouve que deux références au vomi dans le roman, mais ces deux fois tendent à montrer qu'il s'agit d'un acte tout à fait naturel, habituel, objet d'une totale indifférence, et dont on ne prend pas la peine de nettoyer les dégâts : le personnage de Maure se réveille en pleine nuit et le narrateur nous dit qu'il s'est endormi sur son vomi (« sobre la pasta incolora de la comida devuelta » (p. 21)), tandis qu'à la deuxième occurrence le vomi est présenté sur le même plan que les rots, tout naturels (« entre vómitos y eructos, se hizo por fin el silencio » (p. 58)). On ne retient pas ces termes pour le plaisir des détails scatologiques ; on cherche seulement à montrer que le monde des « paisanos » apparaît bien comme le règne de « l'impulsion physique » et de « l'appétit ». Appétit sexuel, également, systématiquement et toujours immédiatement assouvi chez Maure par le viol de sa fille Lucía, qui n'a que quatorze ans au moment où se déroule l'histoire. Les facultés du gaucho « ne s'exercent » pas ni « ne se développent », c'est un complet abruti – toujours du point de vue du narrateur, qui ne mâche pas ses mots pour le représenter comme un parfait barbare. La fin de l'extrait de Rousseau quant à elle apporte une nuance non négligeable aux bénéfices du passage de l'état de nature à celui de culture, qui renvoie à la théorie selon laquelle l'homme est naturellement bon tandis que c'est la société qui le corrompt¹²⁵. Le gaucho caricaturé de *Los cautivos*, assimilable à l'état de nature, n'a même pas cette bonté pour lui : il aime avant tout le conflit, il est déloyal (dans l'épisode évoqué plus haut du vol de vache, aucun n'hésite à dénoncer Tolosa auprès du patron). Pourtant, un subtil écho inversé avec la thèse de Rousseau apparaît dans ce fragment qui évoque l'idée que la nature elle-même a « dégradé » ce gaucho et l'a corrompu : « La extraordinaria abundancia de estas tierras, la inefable riqueza pampeana, había *malacostumbrado* a sus dispersos pobladores : los habituó al desperdicio, los *degradó* al derroche »

¹²⁴ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Op. cit.*, p. 364.

¹²⁵ « Qu'il sache que l'homme est naturellement bon, qu'il le sente, qu'il juge de son prochain par lui-même ; mais, qu'il voie comment la société déprave et pervertit les hommes », Jean-Jacques ROUSSEAU, *Emile ou de l'éducation*, Garnier Flammarion, Paris, 1966, p. 308.

(p. 29). Voilà une subtile allusion à la possibilité d'un avant meilleur, d'une possible bonté originelle ensuite corrompue, « dégradée » par un élément extérieur, ce qui est aussi une idée largement développée par Sarmiento dans *Facundo*. Les échos avec cette œuvre fondamentale – et fondatrice – de la littérature argentine sont tout à fait récurrents, à commencer, donc, par cette théorie selon laquelle les conditions naturelles ont une influence déterminante, et négative, sur le mode de vie de ses habitants. Chez Sarmiento, c'est ainsi l'immense étendue de la pampa qui est présentée comme un obstacle déterminant au développement de la civilisation :

El progreso moral, la cultura de la inteligencia descuidada en la tribu árabe o tártara, es aquí no sólo descuidada, sino imposible. ¿Dónde colocar la escuela para que asistan al recibir lecciones, los niños diseminados a diez leguas de distancia, en todas direcciones ? Así, pues, la civilización es del todo irrealizable, la barbarie es normal¹²⁶ [...].

Les termes de « civilisation » et de « barbarie » sont ici posés. Dans un même ordre d'idée, les facultés physiques sont opposées aux facultés intellectuelles, dont les conditions naturelles empêchent le développement : « La vida del campo, pues, ha desenvuelto en el gaucho, las facultades físicas, sin ninguna de las de la inteligencia¹²⁷ ». La barbarie, le caractère primitif et le manque d'intelligence sont étroitement associés dans le roman de Kohan, hypertexte de l'œuvre de Sarmiento – mais également, on le verra, d'un autre texte fondateur d'Echeverría lui-même, *El Matadero*. L'adjectif « primitif » y est récurrent ; citons *Facundo* : « La vida primitiva de los pueblos, la vida eminentemente bárbara y estacionaria, la vida de Abraham ; que es la del beduino de hoy, asoma en los campos argentinos¹²⁸ ». Le narrateur à la suite de Sarmiento gonfle de mépris ses descriptions de l'élément primitif : « Es propio de las culturas primitivas, e incluso de esas formaciones que, de tan primitivas, ni siquiera el nombre de cultura merecen, etc » (p. 18) (on repense à Rousseau et à l'« état de culture » non encore atteint). Le terme de « bruto » devient ainsi le qualificatif le plus récurrent de la première partie, lorsqu'il s'agit de mettre en scène les gauchos – terme dont on n'oubliera pas le double sens en espagnol, renvoyant à la fois à la brutalité et à la stupidité : « para estos brutos, nada importaba más que sus caballos » (p. 17), « estos brutos, aunque brutos, tenían ya conocimiento del fuego » (p. 20), « estos brutos se volvían más brutos que los propios animales » (p. 23). Pour varier un peu mais rester dans le même ordre d'idée, le narrateur propose également les expressions « estos rústicos » (p. 14), « estos seres tan básicos » (51). Ces brutes sont donc marqués par une profonde ignorance, et le verbe « ignorer » côtoie allègrement le « ne pas savoir » : « ignoraban las nociones de cercanía y de

¹²⁶ Domingo Faustino SARMIENTO, *Op. cit.*, p. 39.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 37.

lejanía » (p. 15) « [la luna] iba y venía, crecía y menguaba, sin que ellos supiesen nunca por qué ni para qué » (p. 41) ; « No supieron calcular cuántos días y cuántas noches fueron pasando » (p. 42). Les éléments tendant à montrer que ces gauchos n'ont pas atteint le stade de la civilisation sont extrêmement foisonnants et les condamnent sans appel à leur primitivité (j'essaierai d'être exhaustive mais brève). En premier lieu, ils ignorent la notion de politesse : « Los paisanos ignoraban las buenas maneras : todo lo pedían brutalmente » (p. 28) ; « Pedir disculpas es una práctica de buena educación que, por esa misma causa, estos impíos jamás ejercitaban » (p. 41). Ce terme d' « impie » n'est pas mis là par hasard, car le narrateur insiste sur le fait qu'ils n'ont pas encore atteint le stade la religion : « No teniendo normas, razón ni religión, mal podían los paisanos pensar en [términos de herejía] » (p. 53) ; leur système de croyances relève plutôt de la « pensée magique » (« [el] pensamiento mágico, propio de los hombres que transitan los más tempranos estadios de la evolución » (p. 51)). De même, ils n'enterrent pas systématiquement leurs défunts : « ellos, [...], que bien podían no enterrar a sus muertos, etc » (p. 91), sans doute aussi parce que la mort ne leur inspire ni respect, ni recueillement : quand au petit matin on retrouve Ortega pendu (par plusieurs gauchos) pour avoir émis l'idée de mettre le feu à la maison du propriétaire, les femmes s'amuse avec le sexe en érection du mort, avant de s'en désintéresser brusquement. Cette singulière distance peut ici encore être considérée comme un écho aux remarques de Sarmiento sur la mort telle qu'elle est vécue dans les campagnes argentines, une mort qui s'inscrit dans une continuité logique avec la violence de la nature même :

Si no es la proximidad del salvaje lo que inquieta al hombre del campo, es el temor de un tigre que lo acecha, de una víbora que puede pisar. Esta inseguridad de la vida, que es habitual y permanente en las campañas, imprime, a mi parecer, en el carácter argentino, cierta resignación estoica para la muerte violenta, que hace de ella uno de los percances inseparables de la vida, una manera de morir como cualquier otra, y puede, quizá, explicar en parte, la indiferencia con que dan y reciben la muerte, sin dejar en los que sobreviven, impresiones profundas y duraderas¹²⁹.

Le simple fait que tout le groupe semblait être d'accord avec le fait qu'il fallait se débarrasser de celui qui avait osé menacer le « maître » ne suffirait pas à expliquer cette façon si détachée de s'amuser avec le cadavre (ce petit jeu a même l'air totalement dépourvu d'un quelconque esprit de vengeance) : le détail évoque bien un rapport particulier à la mort, dont le caractère stoïque décrit par Sarmiento pourrait être une explication plausible. Par ailleurs, ce rapport impudique au sexe mis en évidence dans la scène des femmes avec le pendu n'est qu'une démonstration parmi d'autres de leur absence totale de pudeur vis-à-vis des choses corporelles. Pour compléter le tableau, pets et rots tonitruants s'épanchent en toute commodité, et les premiers sont même

¹²⁹ *Ibid.*, p. 30.

d'autant plus acclamés lorsqu'ils sont bruyants, ce que le narrateur ne manque pas de décrire le plus crûment, avant de conclure : « La civilización enseña a reprimir estas manifestaciones, o por lo menos a ocultarlas con discreción o con toses. Nada de esto practicaban estas gentes tan limitadas, gentes que no superaban el estado de naturaleza » (p. 25). Ils n'ont pas non plus atteint le stade de la propriété, même symbolique, comme l'expriment ces lignes qui assimilent les femmes à des objets : « No le habría molestado compartirla a la Luciana : las cosas, para los paisanos, eran de todos, y las mujeres no eran más que cosas » (p. 67). Le stade de la technique leur est encore inaccessible également, comme le prouve leur manière peu évoluée de creuser des trous, lorsque, voulant se protéger de l'arrivée supposée des « indiens », ils se contentent d'imiter les taupes : « Era inalcanzable para ellos esa otra forma, más civilizada, más evolucionada, de la excavación » (p. 81). Détail peut-être encore plus significatif, et qui fait écho chez le lecteur moderne qui connaît l'essai de Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*¹³⁰ (modes d'alimentation qui distinguent les peuples dits primitifs des autres), nos gauchos ne cuisent pas leur viande, non parce qu'ils ignorent la cuisson mais parce qu'ils la préfèrent crue : « y en las ocasiones en que podían ingerir carne de vaca, la preferían cruda o casi cruda, en parte por un mayor disfrute de su sabor, en parte por la excitación que les provocaba al enchastrarse de sangre » (p. 20). Ce goût du sang va bien au-delà d'une association avec les peuples primitifs, et renvoie plutôt à une violence que l'on retrouve sous les mêmes formes dans *El Matadero* d'Esteban Echeverría, où le terme de « sang » n'apparaît pas moins de dix fois dans un texte bref. Ce sang y symbolise la sauvagerie des « federales » (partisans de Juan Manuel de Rosas) face au jeune « unitario », qu'ils égorgent à la fin du texte de la même façon qu'ils égorgent les vaches dans la première partie (les bouchers ont le « visage barbouillé de sang¹³¹ », et c'est un « torrent de sang¹³² » qui baigne le corps de l'unitaire poignardé ; comparons ces détails sanglants avec la manière de tuer les bêtes chez les gauchos de *Los Cautivos* : « La muerte venía después, tajeando al bicho en el punto indicado, con gran profusión de sangre y con gran salpicamiento » (p. 105). Cette référence à l'excitation du sang dans le roman ainsi que l'écho avec le texte d'Echeverría contribuent à doter du même caractère barbare les gauchos et les soldats fédéraux, de même que la stupidité et la brutalité de ceux-ci,

¹³⁰ Claude LÉVI-STRAUSS, *Mythologiques. Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964. L'ethnologue y explique comment les peuples qui ne connaissent pas la cuisson n'ont pas de mot pour dire « cuit », mais pas non plus pour dire « cru », puisque, pour expliquer brièvement la théorie, la conceptualisation de l'un et de l'autre n'est possible que grâce à l'existence confrontée des deux éléments. Il se passe la même chose chez nos gauchos : « por desconocer las poblaciones, desconocían el desierto » (p. 74).

¹³¹ « rostro embadurnado de sangre », Esteban ECHEVERRÍA, *La cautiva/El matadero*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 153.

¹³² *Ibid.*, p. 161.

mises en évidence dans leurs apparitions aux neuvième et treizième chapitres. Les deux groupes sont liés par la même ignorance, et leurs cris se fondent en une seule voix « furieuse » : « “Nos une el lazo punzó”, especificó [el comandante], y el hecho de que nadie, ni entre la peonada ni entre la tropa, captara bien la frase, no obstó para que furiosos alaridos sobre vidas y sobre muertes explotaran de inmediato » (p. 108). La violence ne manque pas, non plus, d’être théorisée par Sarmiento quant à la description des habitants de la pampa, et l’histoire du personnage d’Ortega semble une illustration poussée à l’extrême d’une remarque de *Facundo* : « [el gaucho] juega a las puñaladas, como jugaría a los dados¹³³ ». C’est en « plaisantant » qu’Ortega finit en effet par tuer un camarade :

Alguna vez habían empezado a pelear, se diría que en chiste, Ortega con otro que se llamaba Matienzo. [...] Entre risas estaban todavía los dos, cuando Ortega le incrustó el facón en el gañote. A Matienzo le salió como un silbido del tajo de la garganta, y en cierto modo ese silbido era todavía su risa. No había manera alguna de establecer si Ortega lo había matado en serio o si también eso era parte de la broma. No hacía falta enojarse de veras para ensartarle el filo a un infeliz y mandarlo al otro mundo. (p. 54)

L’hypertextualité fera l’objet d’un développement ultérieur ; disons tout de même d’ores et déjà que sur cette allusion aux combats au couteau plane indiscutablement la figure de Borges, dont de nombreux contes protagonisés par des gauchos font de ces duels un sujet de prédilection.

Une dernière récurrence importante fait écho au *Facundo* dans sa description des gauchos : la présence fondamentale du cheval. Sarmiento décrit ce qui ressemble presque à une fusion entre l’homme et sa monture : « El caballo es una parte integrante del argentino de los campos ; es para él lo que la corbata para los que viven en el seno de las ciudades¹³⁴ ». Le narrateur de *Los cautivos* exploite ce thème et il y trouve une nouvelle occasion de donner une image dégradante du gaucho, en l’animalisant : « Para estos brutos, nada importaba más que sus caballos, lo que explica que todo este episodio sucediese sin que desmontaran. Vivían sobre los caballos los hombres de este tipo, hasta acabar mimetizándose con ellos » (p. 18). C’est cette mimétisation, qui part des chevaux pour s’appliquer ensuite aux autres animaux, qui contribue le plus à l’animalisation des personnages des gauchos. Le ton est donné dès la première page, qui représente Tolosa et Gorostiaga chevauchant dans la plaine : « estos jinetes presentían, con una especie de instinto animal, que acaso les contagiaban las bestias por ellos montadas, que andaban a campo traviesa » (p. 13). A partir de là, les allusions à l’animalité des personnages ne cessent plus, et les animaux deviennent des personnages dont le protagonisme détermine les titres des chapitres : au premier,

¹³³ Domingo Faustino SARMIENTO, *Op. cit.*, p. 67.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 66.

« El Chajá », ce grand oiseau qui traverse le ciel, pousse Tolosa et Gorostiaga à retourner chez eux ; au deuxième, « Las moscas » sont omniprésentes et manquent autant de réflexe qu'eux ; au troisième, « Las ranas » emplissent la nuit silencieuse de leur coassement ; au quatrième, « El gallo » marque le début d'une nouvelle journée par son chant ; au cinquième, « Los grillos » se joignent au concert nocturne des grenouilles ; au sixième, « Las chicharras » miment sonorement la chaleur accablante ; au septième, « Los caranchos » volent au-dessus du cadavre d'Ortega et permettent de savoir où il se trouve ; au huitième, « La lombriz » sort des entrailles du vieux Santos ; au neuvième « La perdiz » est la seule présence rencontrée par Tolosa et Gorostiaga dans leur chevauchée ; au dixième, « Las hormigas » envahissent les refuges sous-terrains des gauchos et s'acharnent contre eux ; le onzième chapitre a pour titre « Los indios », car, ironiquement, ces derniers sont des sauvages selon le point de vue des gauchos... ; le chien, deuxième compagnon de l'homme le plus important après le cheval, ne pouvait pas manquer et donne son titre au douzième chapitre, où Maure lui lance un bâton dans le seul but de s'approcher de la maison du patron pour épier Luciana ; « El chimango », autre oiseau rapace, inaugure le treizième chapitre de sa mort et annonce l'arrivée de la troupe des soldats fédéraux ; « El ciempiés » clôt la première partie, utilisé cette fois métaphoriquement pour décrire la troupe alignée des fédéraux (dans leur obéissance stupide à l'idéologie, ils ne font qu'un). Les associations avec les animaux sont extrêmement nombreuses et pourraient encore noircir des pages ; retenons-en deux ou trois. Leur habitat fait l'objet d'une description intéressante, par exemple : dans un ouvrage où le lecteur est poussé à penser les conditions naturelles et matérielles comme déterminantes dans le mode de vie des humains, il n'est pas anodin de lire que ceux-ci vivent littéralement entre des murs d'excréments d'animaux (on appréciera la rime interne, « ya de vacas y toros, ya de yeguas y potros » (p. 19) ; les hommes se fondent dans le décor de la même manière que les animaux, dans une même apathie. Les mouches collent aux visages sans qu'on se donne la peine de les chasser : « eran, como los perros y los caballos, parte del lugar, sin que a nadie se le pudiese ocurrir la idea de alejarlas » (p. 19). Les hommes et les animaux non seulement cohabitent comme si rien ne les distinguait les uns des autres (le cri animal auquel le narrateur attache l'importance que l'on a vue, mis en parallèle avec la parole limitée et agressive des gauchos, contribue aussi à les assimiler), mais l'homme s'identifie lui-même avec la bête, à l'instar de Maure qui, lorsqu'il s'apprête à violer sa fille, « pense à un cheval » et lui ordonne de prendre la position d'une jument (« Como una yegua, m'hijita. Póngase como una yegua » (p. 22)). Le narrateur va encore plus loin dans son mépris pour les gauchos, puisque les chiens sont présentés comme plus intelligents qu'eux : « los perros [...] aventaja[ban] con ello en astucia a los paisanos » (p. 99).

Les gauchos du roman sont ainsi dépeints comme des primitifs et des barbares, des brutes et des animaux. Si l'écho avec la barbarie décrite par Sarmiento apparaît comme une évidence, il convient de préciser, pour finir, que la barbarie de *Los cautivos* est bien plus désespérée que celle du penseur de la Nation : pour lui, la vision du néant qui fait le quotidien de l'habitant de la pampa (« el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver... no ver nada¹³⁵ ») est source de poésie, car elle porte celui qui regarde vers l'abstraction, le fascine, fait appel à son imagination, à un au-delà de lui-même : « ¿Qué hay más allá de lo que ve ? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte ! He aquí ya la poesía : el hombre que se mueve en estas escenas, se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto¹³⁶ ». Chez les gauchos peints par Kohan, au contraire, il n'y a pas trace d'un réenchantement de ce néant, qui reste infertile et reflète bien plutôt le néant intellectuel, définitif, de celui qui regarde.

Face à ces barbares, la civilisation est incarnée dans un hors-temps par le patron, dont on a vu brièvement le rôle d'éducateur sévère, puis par le poète Echeverría qui n'apparaît jamais que sous la forme d'une silhouette diffuse. Face au prosaïsme, au concret, à la matérialité de la présence des gauchos, le caractère abstrait du personnage d'Echeverría ne nous permet pas d'esquisser un tableau aussi complet que celui proposé plus haut : il est surtout fait d'absence, d'immatérialité. La « civilisation » qui caractérise le personnage du poète face aux barbares est plutôt métaphorisée, à travers la référence à la lumière, par exemple, qui apparaît au milieu de la nuit de l'ignorance, là où rien ne compte, rien ne se passe, rien ne se comprend :

... en la sombra pareja de la noche del campo, un único brillo se divisaba a lo lejos : una luz [...]. Era un brillo diferente al de las rudimentarias fogatas con que contaban los paisanos para iluminar sus pobres casas, sus tristes figuras : una luz más nítida, se diría que más limpia, y a la vez más difusa. (p. 26)

Il convient de remarquer que cette caractérisation n'est cette fois pas seulement le produit du discours partial du narrateur, qui, après avoir donné une image dégradante du « paisano », se plaît à y opposer une image idéalisée et poétisée du maître ; elle est aussi ce que perçoit le regard des gauchos, pour qui le maître appartient à un monde différent du leur, infiniment supérieur et meilleur. A travers cette description, la civilisation apparaît comme une présence au milieu du néant, quelque chose de bon et de propre qui tranche avec la bestialité et la saleté qui caractérise les barbares. C'est une présence qui porte aussi en elle l'ambiguïté, le paradoxe, puisque la lumière est à la fois « nette » et « diffuse », tandis que la barbarie est univoque et par conséquent très simple à interpréter. Comme on peut le voir, la civilisation incarnée par ce personnage absent

¹³⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 49.

n'offre que peu de matière à laquelle s'accrocher ; néanmoins, les oppositions qui découlent de cette première binarité nous en diront un peu plus.

2. Le mot-crachat contre le mot écrit

La dimension langagière, comme on commence à le voir, occupe toujours une place prépondérante dans l'analyse des systèmes binaires construits autour des personnages antagoniques. Dans ce roman, le traitement est forcément différent de ceux qu'on a consacrés aux couples Miguel-Raúl et Alfano-Vicenzi (et que l'on consacrera ultérieurement à celui formé par Verani et Ledesma), car excepté dans la scène évoquée plus haut de la leçon donnée par le patron à ses péons, la sphère de l'élite n'a jamais l'occasion de s'exprimer oralement, et il n'y a pas de dialogue entre les deux entités. Ce n'est que par le truchement du personnage intermédiaire de Luciana que l'on découvre les caractéristiques du langage de l'élite incarnée par Echeverría, et que l'on peut qualifier de langage essentiellement écrit. Ici encore le déséquilibre s'installe dans l'analyse, puisque la parole des gauchos foisonne de détails quant à sa violence, son caractère limité, la misère intellectuelle qu'elle reflète, tandis que celle d'Echeverría est une parole absente, jamais perceptible directement. Prenons donc en premier lieu les gauchos, dont le langage est d'abord extrêmement limité et imprécis, et rend bien laborieuse n'importe quelle conversation. Par exemple, celle qui s'établit entre Tolosa et Gorostiaga au premier chapitre, inaugurée par une question du premier : « Ahora, por ejemplo [...] ¿en qué tiempo estamos ? » (p. 14). On remarque que ce « par exemple » ne renvoie à aucune argumentation préalable en particulier, puisque le narrateur nous a dit juste avant que les deux personnages étaient en train de chevaucher en silence ; détail qui peut déjà être vu comme un usage maladroit de termes, une faille dans la parole. Son compagnon lui répond que la nuit est en train de tomber, mais Tolosa commence déjà à s'emporter (l'insulte « pelotudo » a déjà franchi ses lèvres) en lui disant que ce n'est pas ce qu'il a voulu dire : « Yo digo un tiempo más grande » (p. 15). Cette incompréhension qui déchaîne rapidement l'agressivité dans l'échange provient d'un manque de concepts, comme l'explique le narrateur :

La pobreza de recursos de Tolosa le impedía expresar el concepto de mes, y mucho menos pensar que los meses pudiesen recibir nombres tales como octubre, como junio o como marzo. Tampoco alcanzaba a definir la idea de año, ni que los años recibieran la designación de un número [...]. Mucho menos podría su magro entendimiento vislumbrar que cien de estos años conformaban un siglo, et que los siglos se designaban también con números [...] A todo esto él le decía "tiempo más grande". (p. 16)

Le manque de mots reflète un manque d'intelligence sans cesse mis en évidence par le narrateur, qui prend un malin plaisir à rabaisser ses personnages (attitude qui, soit dit en passant, peut faire sourire le lecteur qui s'installe dans un récit au ton inhabituel, mais dont la redondance peut devenir quelque peu agaçante) : « extrema precariedad de su inteligencia » (p. 14), « estos hombres tan limitados » (p. 15), « magro entendimiento » (p. 16), « magra inteligencia » (p. 33), « el magma gelatinoso de los pensamientos de Maure » (p. 100) ; ils ne comprennent que partiellement ce dont ils sont témoins : « rozaban el entendimiento de que, etc » (p. 28), « pescaron, básicamente por intuición » (p. 36), « no acababan de comprender la noción de secreto » (p. 70). Leur regard vide est comparé à celui d'une vache qui voit passer un train (« podemos conjeturar que en la mirada de los paisanos ya existía ese aire abombado y languideciente al que después se definiría como la cara de una vaca mirando pasar el tren » (p. 44)), le néant de leur pensée faisant écho au néant de la plaine vide, qui n'offre absolument rien à voir. A pensée limitée, vocabulaire limité, et vice-versa ; les dialogues sont donc laborieux, et ne vont généralement pas loin :

Maure no entendió la pregunta y a Tolosa no le fue fácil explicarla. Dijo, no sin balbuceos, que así como ellos miraban hacia la casa, el patrón también podía estar mirando para fuera. [...] “Y con eso”, dijo Maure. “No, nada”, dijo Tolosa. “Capaz que ni mira, capaz que ni se asoma. Pero capaz que sí mira, y que nos ve”.

Maure le hizo saber a Tolosa que toda la cuestión le parecía una reverenda estupidez [...]. (p. 60)

Selon toute vraisemblance ils parlent sans réfléchir (aucune humilité ne vient freiner ou ne serait-ce que nuancer la parole, par ailleurs) puisque quelques lignes plus bas, l'idée de Tolosa fait son chemin dans la tête de Maure, qui ne la trouve en fin de compte plus si absurde. Il va donc voir le vieux Santos pour lui poser la même question, et voici le résultat de cette requête – car il s'adresse à lui dans un moment scatologique des plus délicats : « ... y Maure, salpicado de mierda, no pudo sonsacarle más que palabras sueltas e inconexas, producto, tal vez, del enojo, o tal vez del desvarío » (p. 60). J'ai qualifié dans mon titre de « mot-crachat » la parole des gauchos, car l'expression me paraît symboliquement parlante, et l'on verra à quel point les deux éléments sont en connivence dans le roman ; disons pour l'instant, face à cet extrait, que ce mot est aussi souillé, annulé par l'excrément, élément dont nous avons vu la récurrence dans *La pérdida de Laura*, et qui cette fois apparaît dans son aspect le plus concret. On a déjà vu que leur habitat est fait d'excréments d'animaux ; la matière fécale est omniprésente, comme le laisse supposer également cette précision sur les trous dans lesquels ils font leurs besoins : « ... su propio hábito de hacer pozos ciegos, lo cual los salvaba de vivir en un mundo enteramente fecal » (p. 81). Il semble que cette matière contamine leur pensée, et leur langage, car parole et « merde » sont étroitement associés justement dans les moments où le besoin de parler est le plus fort (quand le gaucho a besoin de faire part d'un doute et souhaiterait qu'on lui apporte une réponse) : c'est auprès du

vieux Santos que Maure cherche à comprendre la situation étrange qu'implique la présence de quelqu'un dans la maison du maître alors que personne n'en sort. Le personnage auquel on a recours comme à un sage apparaît en train de déféquer, et ne fait jamais autre chose à chacune de ses apparitions dans le récit. Il défèque et parle en même temps : « “No tengo ni la más puta idea”, dijo. En seguida se escuchó, en el fondo del pozo, un ruido de charco espeso, y el viejo sonrió aliviado » (p. 47). L'association est encore plus explicite dans la bouche du même personnage, quelques chapitres plus loin : « Contar bien es como cagar bien » (p. 78). De son point de vue, la comparaison est valorisante, car déféquer est une source de soulagement et même peut-être de plaisir ; du point de vue du narrateur, la réplique lui donne encore une occasion de dégrader la parole des gauchos en l'assimilant tout simplement à l'excrément et à l'immondice (le narrateur parle de « torrent diarrhéique » (p. 68) pour qualifier la défécation du vieux « sage », comme pour assurer le lecteur qu'on parle bien d'un monde répugnant). Puisque la parole est ainsi assimilée dans sa totalité à l'excrément, il n'est pas étonnant qu'aucune hiérarchie dans les termes ne vienne en aide au locuteur ni ne permette beaucoup de cohérence dans l'agencement des mots. L'impuissance de Maure est flagrante au moment où, ayant compris que Luciana est celle dont on aperçoit la silhouette derrière les rideaux chaque soir, il voudrait qu'elle lui fournisse des explications. La jeune fille refuse de parler, mais ce n'est pas la seule difficulté qu'ait à subir Maure :

A esa dificultad se agregaba otra, [...], consistente en la imposibilidad de desplegar una exposición ordenada y coherente por más de uno o dos minutos [...]. Maure, queriendo y no pudiendo dialogar con ella, se fue disgregando en frases sueltas, desparramadas sin rigor, sin buscarse ni seguirse la una a la otra. (p. 71)

Il apparaît donc très malaisé de dégager un sens de telles usages langagiers ; et le narrateur de se moquer : « Apenas conseguían los paisanos enunciar frases que tuvieran un sentido. Lograr una frase que llegara a tener dos era un suceso ciertamente esporádico » (p. 36). Il n'est donc pas surprenant que leur langage soit source de confusion et d'agressivité, et c'est ainsi qu'intervient l'élément du crachat. Le mot est en effet chez eux essentiellement violent : « Casi no había palabra que no derivase en discusión, discusión que no derivase en insulto, insulto que no derivase en trompazo o en pedrada, en escupida o en tajo » (p. 49). Le premier degré de ce glissement du simple mot à l'agression physique est donc l'insulte : « pelotudo » (p. 15, p. 50, p. 53), « sorete » (« “Porque sos más sorete que un sorete” » (p. 16)), « mierda » (« “Si serás mierda vos, Toribia” » (p. 35)), « conchuda » (p. 36). Le mot impuissant à émerger – quand l'insulte ne suffit même plus à dire la violence de la pensée – s'exprime sous la forme d'un crachat, comme dans cette scène où la femme de Maure interpelle la Toribia simplement parce qu'elle a vu la première s'éclairer la maison, et qu'à partir de ce moment l'énigme s'est introduite dans leur

quotidien et les gêne. L'autre riposte en l'attaquant sur l'infidélité de son mari, allusion qui ne manque pas de subtilité : « “Peor vos, conchuda, que ves y te hacés la que no ve” » (p. 36). L'offense est tellement forte que la femme de Maure (beaucoup de femmes, comme elle, n'ont pas de prénom : elle est seulement identifiée comme « La de Maure ») ne sait pas comment contre-attaquer :

La de Maure oyó y se enfureció, y en la ceguera de la furia, se resignó a que ninguna buena réplica se le vendría a la mente. Sí se le vino, en cambio, pero no a la mente, sino a la boca, un jugo agrio y caliente. (p. 36)

Cette scène fait d'ailleurs écho à celle du premier chapitre, avec son duel de crachats entre Tolosa et Gorostiaga, qui n'ont pas assez de mots pour se disputer, ce qui les rend agressifs. Ils se crachent tout près de la bouche (« le devolió la escupida a Gorostiaga. [...] Le dio también en plena cara, pero un poco más abajo, más cerca de la boca » (p. 17)), détail intéressant : le lieu de la parole est souillé, bafoué.

Le langage grossier, limité, violent des gauchos apparaît donc comme un reflet exact de leur barbarie, auquel va s'opposer, on le devine aisément, le langage subtil de la civilisation. Déjà, la parole du patron se caractérise par un langage plus évolué ; il est argumenté, de façon ordonnée et même didactique, procédé dont ne sont pas capables les gauchos, et d'autre part il admet le paradoxe, notion difficilement envisageable par les « primitifs » :

...el patrón les explicó que ninguno de los animales de la pampa andaba suelto, *aunque* diera la impresión de que sí. *Por más que* vieran una vaca perdida, deambulando sin rumbo fijo, *por más que* no tuviera una marca en el cuero y *por más que* ninguna tranquera o alambrada le cortara el paso, no importaba : esa vaca era de alguien. Y como era de alguien, ellos no tenían derecho a tocarla. Y si la tocaban, eran unos ladrones ; y si eran unos ladrones, había que cortarles las manos. (p. 30)

On le voit, tandis que les gauchos ne sont capables d'exprimer qu'une seule idée à la fois (et l'usage des guillemets, unique mode de transcription de leur parole, met sans cesse en évidence la brièveté de leurs répliques), le patron en enchaîne plusieurs pour leur donner la forme d'une argumentation, à laquelle le raisonnement par syllogisme donne un caractère implacable. On est loin de la parole hésitante – le manque de vocabulaire ôtant inévitablement de l'assurance au locuteur – d'un Tolosa qui commence sa phrase par « “No, nada” » et la termine par : « “capaz que ni mira, capaz que ni se asoma. Pero capaz que sí mira, y que nos ve” » (p. 60).

Les allusions au patron disparaissent ensuite quand apparaît la lumière, celle d'Echeverría, que les gauchos croient d'abord (et le lecteur avec eux) être le propriétaire. La révélation ne survient qu'au dixième chapitre, quand Luciana Maure raconte à son père que l'homme qui s'est installé dans la maison et n'en sort décidément pas est le frère de José Echeverría, et qu'il passe son temps à écrire : « “Escribe versos. Un largo poema. Y una noche, en el furor de una noche, escribió, de un tirón, un cuento” » (p. 86). Cette accumulation de mots trop abstraits pour Maure,

et qui appartiennent à un autre langage, Luciana en les prononçant donne un indice de son passage de l'autre côté, du côté de cette autre monde, supérieur et si différent :

¿De dónde sacaba la Luciana esas palabras, esas palabras extrañas que Maure reconocía como muy importantes sin por eso tener certeza alguna sobre su significación? La muchacha, definitivamente, estaba cambiando. Ya hablaba otro lenguaje. (p. 86)

Cet « autre langage » est donc celui de la littérature, celui du lettré. La jeune fille répond à l'énigme de l'enfermement (les questions de Maure se précipitent dans sa bouche : comment vit cet homme, que mange-t-il, que boit-il ?) par une description sublimée du poète romantique, qui vit bien au-delà du prosaïsme auquel sont condamnés les gauchos :

La clave del asunto [...] era que un poeta romántico, entregado a la sublimidad de la creación poética, transcendía esas profanas necesidades corporales, se elevaba a la espiritualidad inmaterial de un mundo sin hambre, sin sueño, sin sed. La poesía era su alimento y con eso le bastaba. Por eso, justamente, no salía de la casa. (p. 87)

Peu de pages sont consacrées au langage de la civilisation, mais celle-là en dit beaucoup : le mot écrit appartient à l'ordre du sublime et permet d'atteindre des sphères supra-humaines ; quand le mot craché des gauchos s'écrase par terre, impuissant à dire, le mot spirituel du poète exprime la beauté du monde et s'élève au-dessus des hommes. Quant à Luciana, infiltrée dans cette sphère, le langage poétique lui révèle l'existence de l'amour, sentiment que ni son père ni ses congénères ne peuvent comprendre (trop abstrait, lui aussi) : les scènes d'amour passionné sont à mettre en parallèle avec les scènes brutales de viol (l'exclusion est très nette sous la plume du narrateur : « El sentido de la belleza, entre esos brutos, se medía en grados de calentura » (p. 66). L'amour délicat, donc, mais aussi la conscience du monde qui l'entoure, à commencer par le lieu auquel ils appartiennent ; ayant appris à lire et à écrire, Luciana dessine les lettres sur la terre pour Tolosa le nom de la propriété, « Los Talas ». Cette dimension écrite apparaît ici comme la clé de l'ouverture sur le monde, un monde où chaque chose mérite un nom. On le voit, le fossé entre le langage barbare et le langage poétique est immense. Une fois initiée au domaine de la poésie, il n'est pas surprenant que Luciana soit condamnée à l'exil, comme on le verra.

3. Le dedans et le dehors, l'eau et la terre, la surface et la profondeur

*Para mí, una llanura a oscuras y en el medio una luz :
eso es la generación del '37*¹³⁷.

Martín Kohan

Les descriptions du milieu dans lequel évoluent les personnages jouent également un rôle important dans la configuration de l'antagonisme entre les gauchos et le lettré. La binarité se construit ainsi autour de trois axes : l'opposition dedans-dehors, eau-terre, et de manière relativement moins explicite, l'opposition surface-profondeur.

Par sa récurrence, la plus flagrante est celle qui confronte les notions d'intérieur (liée à l'enfermement) et d'extérieur (liée à l'ouverture), la première étant fortement associée au personnage du poète, la deuxième, par contraste, aux gauchos. Le fait que le mystérieux personnage reste enfermé dans la maison frappe beaucoup les « paisanos », qui passent leur temps dehors. La notion d'hermétisme est souvent mise en évidence par le narrateur, comme pour accentuer l'aspect irrémédiable de l'absence de communication entre les deux mondes ; les fenêtres, barreaux et rideaux multiplient les obstacles au contact : « A través de las ventanas de la casa, cruzadas, por fuera, con barras de hierro negro, y cubiertas, por dentro, con vaporosas cortinas de tramas blancas, ningún movimiento alcanzó a distinguirse » (p. 34). On remarque à quel point cette fenêtre est un seuil : la dureté et le caractère sombre du métal donne sur l'extérieur, c'est-à-dire le monde de l'ignorance, de la misère, de la saleté, tandis que les fins rideaux blancs donnent sur le monde délicat de la littérature, du côté de la lumière « plus propre » (p. 26) ; on aurait difficilement pu trouver narrateur plus manichéen. La belle et grande maison dans laquelle se trouve Echeverría (« la casona ») a toutes les qualités pour qu'on s'y sente bien, en été comme en hiver, car les inconvénients climatiques n'ont que peu d'impact sur elle : « Detentaba, entre otras, dos virtudes apreciadas en todo tiempo y lugar [...] : era templada en el invierno, gracias a un hogar dond bien podía encenderse un montoncito de leños, y fresca en el

¹³⁷ Martín KOHAN, Lucía PUENZO, Miguel VITAGLIANO, « El día del escritor », retranscrit par Patricio ZUNINI dans le blog *Eterna Cadencia* [en ligne], juin 2009. URL: <http://blog.etercadencia.com.ar/?p=2276#more-2276>.

verano, gracias a la anchura de sus muros » (p. 20). C'est un lieu protégé, qui contraste en tous points avec les petits cabanes précaires des gauchos, à la merci des intempéries : « Imposible no compararla con los mustios ranchitos de los paisanos, en desmedro de éstos y en favor de aquélla : los ranchitos, precarios y sonsos, hervían en verano y helaban en invierno, sin que hubiese casi diferencia alguna entre su interior y la intemperie » (p. 20). En fin de compte, ces caractéristiques antagoniques s'inscrivent en continuité parfaite avec ce qui se passe sur le plan du langage : chez les gauchos, la parole est comme contaminée par la dureté du milieu et la matière fécale ; chez le poète, la poésie transcende le monde prosaïque, est indépendante de lui et autosuffisante, n'en a même rien à faire ; on retrouve la même idée quelques pages plus loin, où l'opposition est encore plus brutale et irrémédiable : les ranchitos sont des « casitas de lodo y caca » et la maison du patron est « la casona amplia y consistente ». L'habitat des gauchos n'a même pas droit à des adjectifs pour le qualifier, contrairement à celui des gens civilisés. La maison, avec son hermétisme, symbolise un monde totalement inaccessible pour les paysans : « [un] mundo aparte, cerrado y misterioso, donde ese hombre increíble se dedicaba [...] a escribir ». Cet enfermement volontaire est incompréhensible pour les gauchos : « Teniendo el campo entero a su disposición, prefería quedarse ahí metido, sin salir ni asomarse, oculto, casi secreto » (p. 43). L'écriture qui requiert l'enfermement, Kohan en parle comme d'une condition essentielle, c'est exactement l'image qu'il se fait de l'écrivain : quelqu'un qui s'enferme pour écrire¹³⁸ ; c'est aussi cette vision recluse d'Echeverría qui a été le point de départ de l'écriture de *Los cautivos*. Il s'identifie lui-même avec cette posture : « La literatura, en mí, está ligada a ciertas condiciones de repliegue¹³⁹ ». Dans son essai *Vie du lettré*, William Marx développe cette même idée d'un lieu à part, isolé, bien « délimité », comme condition idéale, sinon nécessaire, de l'écriture :

Le logis du lettré tourne le dos au monde. Il est cosmos à lui seul, ordonné comme tel, avec ses espaces aux usages bien déterminés : pour la lecture, la bibliothèque ; pour le travail, le bureau ; le jardin pour la détente ; la chambre pour le repos. Le lettré trouve force et courage dans la structure : tel est le nom que prend l'habitude quand, du temps, elle se transpose dans l'espace à trois dimensions et y fait sa demeure. Les horaires bien réglés demandent des lieux nettement délimités.¹⁴⁰

Même si l'idée de repli est assez proche de ce que dépeint Kohan, deux différences sont à relever entre cette description des conditions de l'écriture et celles qui font le quotidien du mystérieux

¹³⁸ Rencontre avec Kohan en décembre 2008, Buenos Aires.

¹³⁹ Martín ABADÍA, Emiliano MARILUNGO, Roberto SANTANDER, « Entrevista a Martín Kohan : La literatura hoy en día está acuartelada », *La periódica revista dominical* [en ligne], 26 février 2009. URL: <http://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2009/02/26/entrevista-a-martin-kohan-la-literatura-hoy-en-dia-esta-acuartelada/>.

¹⁴⁰ William MARX, *Op. cit.*, p. 69.

poète : en premier lieu, lui n'a pas de jardin, en cela il tourne encore plus complètement le dos au monde. En second lieu, la délimitation, ce sont plutôt les murs extérieurs et les fenêtres de la maison qui la constituent, et non la séparation des espaces liés « aux usages bien déterminés » : en effet, le lieu de travail d'Echeverría est le même que le lieu de l'amour, l'amour et la poésie étant les deux supports d'une même initiation, celle de Luciana à l'univers lettré (l'amour nourrissant la poésie, et vice-versa). La première scène d'amour, que Maure parvient à épier, révèle la jeune fille assise sur le bureau, à la place exacte des outils d'écriture : « Se acercaron a la mesa y apartaron unas cosas que allí había : una pluma, un tintero, unas hojas de papel » (p. 61). Faire l'amour et faire de la poésie apparaissent ainsi comme deux versants d'une même activité, alliant passion et douceur. La maison fermée du poète protège l'acte d'écriture et l'amour, qui en franchissant les murs se diluent dans le néant, ou plutôt se métamorphosent en analphabétisme et en bestialité.

Mépris du narrateur mis à part, ce refuge a nécessairement quelque chose d'intouchable, d'inatteignable par les choses extérieures, et ce n'est pas un hasard si le terme « inalcanzable » ou l'expression « fuera de alcance » apparaissent à plusieurs reprises au cours du récit, pour évoquer le fait que l'univers des barbares ne peut pas « atteindre » celui, supérieur (« Maure habitaba un mundo inferior al de la poesía » (p. 22)), du lettré ; ils le savent bien, et y sont même résignés :

La realidad del patron pertenecía a una esfera sobre la cual sus humildes peones no tenían ningún derecho a intervenir. Era una esfera inalcanzable para ellos, que renunciaban incluso a toda aspiración de alcanzarla, porque para eso el patrón era el patrón, el dueño de las tierras y de las vacas, y ellos eran nada más que los peones, los que trabajaban en el campo. (p. 52)

Le signe que Luciana est (presque) passée de l'autre côté, dans cet autre univers si totalement différent, est qu'elle aussi est décrite comme inatteignable : « parecía [...] más alejada, casi ausente, inalcanzable » (p. 68). L'enfermement implique aussi le secret, le flou, tandis que la vie en extérieur est bien visible, facile à comprendre ; Tolosa ressent confusément ce déséquilibre et en fait part à Maure : « Dijo [...] que así como ellos miraban hacia la casa, el patrón también podía estar mirando para *afuera*. Y que ellos al patrón *apenas si lo distinguían*, porque estaba *adentro*, detrás de las ventanas ; pero que ellos estaban *afuera*, al aire libre, *bien a la vista* ¹⁴¹ » (p. 60). Pourtant, et c'est précisément le titre du roman qui nous incite à le penser, les gauchos sont eux aussi enfermés, symboliquement : le pluriel du titre, qui fait écho au poème d'Echeverría *La cautiva* (on observera ultérieurement les éléments qui font de *Los cautivos* un hypertexte de cette œuvre, l'une des plus importantes du XIX^e siècle argentin), renvoie incontestablement sinon à tous les personnages, du moins aux « paisanos ». Comme l'explique bien Elena Vinelli dans son étude de

¹⁴¹ Je souligne.

l'ouvrage, ces gauchos sont quadruplement captifs, en quelque sorte à la fois politiquement, socialement et littérairement :

Esos gauchos, a los que se puede llamar *cautivos* (nombre que da cuenta del deslizamiento signifiante que va desde « La cautiva » de Echeverría hasta estos seres que resultan ser cautivos del aislamiento, del sistema político al que responden por ley de supervivencia ; cautivos de la 'civilización' en tanto peones de estancia sometidos al aura del cuerpo ausente del patrón ; y, especialmente, cautivos de la palabra denigrante del que los cuenta.¹⁴²

Face à ce confinement qui s'exerce concrètement sur le poète et métaphoriquement sur les gauchos – ce dont ils n'ont pas conscience –, l'extérieur dans lequel vivent ces derniers est néanmoins, géographiquement, une ouverture. Mais c'est une ouverture sur le néant : « En la vastísima llanura vacía, nada había para ver. Esas tremendas extensiones, completamente lisas, no contenían nada ni albergaban nada » (p. 44). Ils se fondent dans le néant des étendues infinies, ils en épousent l'horizontalité : la deuxième dichotomie, terre-eau, découle en ce sens naturellement de la première, les gauchos étant de toute évidence très liés à l'élément terrestre. Quant à l'univers lettré, il est à plusieurs reprises identifié à l'eau. Au sujet du lien des paysans avec la terre, nous retrouvons ici encore Sarmiento, dans l'allusion à l'horizontalité que le narrateur de *Los cautivos* exploite largement, en en profitant pour faire de la terre plate et lisse une image supplémentaire de l'esprit superficiel et plat de ses personnages. Voici ce que dit Sarmiento : « ... niños sucios y cubiertos de harapos, viven con una jauría de perros ; hombres tendidos por el suelo, en la más completa inacción¹⁴³ ». La fin du deuxième chapitre, consacrée au viol de Luciana par Maure, les représente aussi étendus sur le sol, se fondant avec la terre :

Ella encima de la planicie y Maure encima de ella : todos aplanados, en sucesivas capas. Mientras el otro ya dormía, y hasta roncaba, arriba suyo, la Luciana se quedó con la cara pegada al suelo y probó, sin quererlo, el inconfundible sabor del campo. (p. 24)

C'est involontairement que la jeune fille est plaquée au sol jusqu'à devoir manger la terre, et on peut voir dans cette résistance (même vaine) un élément proleptique, puisque c'est elle et elle seule qui va échapper à ce monde, elle qui refuse d'être condamnée à rester dans le monde terrestre du prosaïsme. Le processus n'est bien sûr pas facile, et on cherche à la retenir – à l'instar de Tolosa qui, terrifié par le caractère magique de l'écriture que lui révèle Luciana, la frappe comme pour la faire retourner à la terre : « un golpe seco que la hizo volar de cara al suelo » (p. 103). Les autres, au contraire, sont tout à fait à l'aise en position couchée, tout près du sol :

¹⁴² Elena VINELLI, « Los *Cautivos*... como reescritura, reversión y parodia de la palabra ilustre de Echeverría », *Hologramática literaria*, Número 1, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, 2005. URL : <http://www.cienciared.com.ar/ra/usr/10/86/kohan.pdf>.

¹⁴³ Domingo Faustino SARMIENTO, *Op. cit.*, p. 35.

« andaban tirados por el piso, aprovechando cada sombrita para despatarrarse » (p. 51) ; « todos estaban echados, boca arriba o boca abajo, y en medio de tanto achatarse contra el suelo, etc... » (p. 57). Leurs corps sont également décrits, à d'autres endroits de la narration, comme le prolongement des éléments naturels. L'arbre, notamment, à trois reprises : Maure assis sur un tronc cassé attend Luciana, son membre en érection à la main (« su miembro arbóreo » (p. 38)). Prolongement du tronc, il se confond avec lui : « Estaba sentado encima de un tronco, un pedazo de tronco que alguien había cortado para que sirviera de asiento y que ahora [...] parecía continuarse entre los dedos fibrosos de Maure. Había que fijarse bien para distinguir una cosa de la otra » (p. 38). La deuxième occurrence relie la terre non plus à la sexualité, mais à la mort : le corps d'Ortega prolonge d'une autre manière l'arbre auquel on l'a pendu pour l'empêcher de mettre le feu à la maison du patron. Les membres du cadavre, inanimés comme l'arbre, se confondent cette fois avec les branches, dont ils adoptent les caractéristiques : « [el cuerpo pendiente] colgaba recto y flojo, como una rama de sauce, aunque no era un sauce el árbol donde lo habían colgado. Los brazos y las piernas también le colgaban, rectos y flojos, igual que ramas de un cuerpo que fuera como un sauce » (p. 57). A la troisième occurrence, Maure et Tolosa bavardent assis sur du bois mort (« se habían sentado sobre unos pedazos de madera rota » (p. 69)). Les gauchos sont donc des hommes de la terre, et les associations ne manquent pas qui les relient à la terre sèche (« los yuyos amarillentos de la planicie reseca » (p. 69)), à travers les descriptions de visages secs (« [la cara del viejo Santos] se agrietó, igual que se agrietaba la tierra en estos tiempos de sequía » (p. 46) ; « alguno ya dejaba rodar el lagrimón por la aridez de la mejilla estriada » (p. 109)), la parole sèche (« las palabras sonaron tan nítidas y tan secas, etc. » (p. 35)) et même le souffle sec (« dando un resoplido seco » (p. 84)). Tout est sec chez ces êtres aussi incultes que la terre qui les entoure – rappelons-nous les paroles du narrateur qui leur refuse même l'attribut de « culture » : « esas formaciones que, de tan primitivas, ni siquiera el nombre de cultura merecen » (p. 18) –, et dont le langage et la pensée stériles ne mènent à rien. L'absence d'enfant dans le groupe pourrait bien être une preuve supplémentaire de l'infertilité de l'ensemble, terre et hommes de la terre. Des hommes qui par ailleurs, le narrateur le précise (et le détail par son étrangeté pousse le lecteur à attacher quelque importance à cette réflexion), ne s'approchent pas du fleuve : « ... el río, al que acudían poco y con gran cautela, etc. » (p. 91). De toute évidence, ils n'apprécient pas l'élément aquatique, et pour eux l'inondation est presque synonyme d'apocalypse – rejet qui n'a rien de surprenant quant à lui, car réfugiés dans leurs trous pour échapper aux indiens, ils manquent de mourir noyés, l'attaque venant du ciel et non des « sauvages ». Ils ne se rendent presque jamais au fleuve, donc, peut-être parce qu'ils s'identifient tellement à la terre qu'ils ne peuvent pas rendre hommage aussi à son contraire, l'eau. Car ils sont

bien conscients du fait que ce sont deux éléments qui s'opposent, et c'est précisément l'antithèse qui leur permet de concevoir et de définir leur domaine, celui de la terre :

Ellos a su ámbito le llamaban “tierra”, “la tierra”, desde luego que no por conciencia planetaria, sino por captar la diferencia con el agua : la existencia de un río cercano les había permitido, en esto sí, comparar y definir. (p. 74)

Pour renforcer l'antithèse, le personnage de Luciana joue encore une fois son rôle de révélatrice : plus elle est initiée au monde civilisé, plus elle se rend au fleuve, où elle aime se baigner, nue et seule ; elle traverse ensuite le Río de la Plata pour suivre Echeverría, et c'est symboliquement sur l'autre rive, à Colonia del Sacramento, qu'elle finit sa vie. Dans ce lien très fort avec l'eau, Luciana nous rappelle le personnage de Laura : toutes les deux pénètrent l'univers de la poésie et de la profondeur par l'eau.

Et ce n'est pas un hasard si la notion de profondeur échappe presque complètement aux gauchos, que le narrateur condamne à la surface et à la superficialité ; c'est ici qu'intervient une troisième dichotomie, celle de la surface attribuée dans un sens concret aux paysans, et de la profondeur attribuée au sens figuré au poète – là aussi, à travers le personnage de Luciana, dans cette allusion au regard profond posé sur son père, qui est sur le point de la trahir en racontant aux fédéraux qu'il sait qui est l'homme qui se cache dans la maison : « los ojos infinitos de la Luciana se habían detenido profundamente en él » (p. 113). On sait aussi grâce à l'épilogue que la jeune fille est enterrée au cimetière de Colonia ; c'est dans la profondeur de la terre que son personnage finit de jouer son rôle. Chez les gauchos, donc, aucune profondeur : « el suyo era un mundo enteramente llano, hecho todo de superficies, y carente por completo de alguna forma de profundidad » (p. 34) ; on l'a vu, leur esprit est aussi plat que la terre et ne prête pas attention à ce qu'il y a au-dessous. Un peu plus loin, le narrateur insiste encore : « Nada de honduras, nada de metafísica » (p. 44) ; et le lien étymologique entre « surface » et « superficie » en espagnol achève de condamner l'homme de la terre plate : « La idea que los paisanos tenían del mundo, inducida, fatalmente, por el paisaje en que habitaban, era [...] superficial en extremo. Para ellos, todo era plano y liso, todo llanito. No concebían, no podían concebir, alturas ni profundidades » (p. 81). Ils n'ont qu'une « intuition élémentaire » de la profondeur (p. 81), et uniquement parce qu'ils ont pu observer l'activité des taupes et des *vizcachas*, (viscachas) dont ils adoptent tout de même la technique rudimentaire d'excavation pour se protéger de l'invasion des indiens.

Nous arrivons ainsi à la conclusion que toutes les descriptions spatiales, tant dans la dimension géographique que dans la dimension architecturale – sans oublier le caractère symbolique porté par chaque terme – ont un rôle à jouer dans le système binaire, comme l'ont également les multiples références temporelles qui structurent le roman, et qu'il s'agit maintenant d'observer.

4. Temps cyclique contre fuite en avant

L'antagonisme temporel de *Los cautivos* présente quelques caractéristiques similaires avec celui de *La pérdida de Laura* : comme dans le premier roman de l'auteur, la sphère populaire est associée à une temporalité majoritairement itérative et qui n'avance pas (on se rappelle les activités répétitives du groupe de Raúl, et cette manière de tourner en rond, toujours sur les mêmes sujets de conversation), tandis que la sphère du lettré est davantage singulative et dynamique (Miguel, par son travail de réflexion et d'apprentissage, n'était au contraire pas dans la stagnation). Pour relever ce que *Los cautivos* a de spécifique, je propose de qualifier de temps cyclique celui des gauchos, car la répétition a chez eux une dimension de retour au même, comme s'ils se calquaient sur le rythme cyclique de la nature qui les entoure (le terme est d'ailleurs employé pour parler de Maure qui, en l'absence de Luciana, se masturbe à n'en plus finir : « Se repitió varias veces el *ciclo* del riego viril » (p. 63)), et de fuite en avant pour qualifier le temps propre à la sphère civilisée, car il s'agit d'un temps de la progression mais qui a également tendance à faire se précipiter les choses.

Partant des récurrences les plus visibles, remarquons dans un premier temps le caractère itératif des activités des gauchos, à travers les multiples expressions « siempre », qui trouvent leur envers dans les tout aussi multiples « nunca » et « jamás » (car ce qui se répète à l'infini, c'est aussi, chez eux, le néant) : « andaban siempre juntos » (p. 13), « jamás los impulsaba una idea, siempre un instinto » (p. 23) ; « hacían lo de siempre : poco y nada » (p. 45), « esa nada absoluta que los asediaba constantemente, esa nada de nada en la que siempre estaban a punto de caer » (p. 27). Les adjectifs « fréquent » (« Era muy frecuente que estos hombres tan limitados creyeran entender, etc. » (p. 15), « Era frecuente que, habiendo una mosca, etc. » (p. 19)), « constant » (« disgusto constante » (p. 28)), « continu » (« la continua agresividad » (p. 29), « torrente diarreico casi continuo » (p. 68)), « systématique » (« el desacuerdo era [...] sistemático » (p. 50)), « monotone » (« esa nada insulsa y monótona que los ocupaba » (p. 27)) renforcent l'idée de répétition des mêmes situations. Ces réitérations permettent au narrateur méprisant de condamner une fois pour toutes les gauchos à leur stade primitif et imbécile : non seulement ils sont limités, mais il n'y a aucun espoir d'évolution pour eux. Ainsi, Tolosa et Gorostiaga se disputent constamment sur les raisons hypothétiques de la présence absente du patron, en ne se mettant jamais d'accord et en oubliant même que le jour d'avant, l'opinion de chacun était inverse :

...las discusiones consistían en reiterar esas mismas presunciones hasta el infinito, dichas siempre como por primera vez. El desacuerdo era igualmente sistemático, por lo que un mismo argumento recibía siempre una misma refutación. La única variante era que, en la confusión de las disputas acaloradas,

podía darse que Tolosa esgrimiera una hipótesis que antes había formulado Gorostiaga, y que, en tanto formulada por Gorostiaga, Tolosa había rechazado con burlas y con insultos. (p. 50)

On le voit, le manque de mémoire des gauchos, mis en évidence à plusieurs reprises au cours du roman, contribue évidemment à cette sorte d'éternel recommencement, qui est comme un retour au néant. Là encore, un parallèle est à relever avec le personnage de Raúl et de ses amis, dont on a évoqué plus haut l'absence de mise en perspective temporelle. Pas de progression possible, donc, pour nos gauchos, tandis que dans l'autre sphère c'est exactement le contraire qui se passe. L'entrée progressive de Luciana dans le monde lettré lui fait opérer un glissement entre le « siempre »/ « nunca » et le « cada vez más » : « dejó no solamente de ser calladita : muy a menudo, cada vez más, usaba palabras que los demás no podían entender » (p. 97), « Pasaba cada vez más tiempo en el interior de la casa » (p. 97), « regresaba entre los suyos cada vez más tarde » (p. 99). Sa transformation se révèle à travers l'usage des comparatifs « plus » et « meilleur » : « [Maure] la veía de mejor ánimo, con mejor talante, y, de ser posible, más linda » (p. 66), « se explicaba [...] que cuando aparecía se la viera más linda y más mujer », « más linda y más delicada [...] Mejoró los modos : se volvió más suave, se arreglaba el pelo » (p. 67). On a déjà vu comment l'absence du personnage d'Echeverría avait tendance à mettre en avant celui de Luciana dans une fonction de signification et de dévoilement des caractéristiques de la sphère lettrée ; c'est encore le cas ici. C'est également ce personnage de la jeune fille, en effet, qui se démarque de l'aspect cyclique associé au temps des gauchos, qu'il convient maintenant d'expliquer. Je choisis le terme de « cycle » car le récit consacré aux gauchos est parsemé d'épisodes qui dans leur correspondance, tantôt concrète (une même action se répète) et tantôt symbolique, semblent dessiner des boucles temporelles : le duel de crachats, après celui de Tolosa contre Gorostiaga (p. 16-18), reprend quelques pages plus loin, cette fois entre Toribia et la de Maure (p. 36) ; les interrogations adressées au vieux qui n'a rien de sage se font écho, pages 46 et 60, et les conditions ne changent pas : dans les deux cas, le vieux défèque et n'apporte aucune réponse ; Maure viole Luciana à trois reprises, toujours avec la même brutalité (p. 22-38-84) ; l'embrassade sert à décrire le combat féroce entre les deux femmes (« [la de Maure] se echó entonces sobre ella y la abrazó » (p. 37)), de même que le moment où l'on pend Ortega à l'arbre (« Después no hubo más que abrazar a Ortega y sostenerlo en alto » (p. 60)), comme pour mieux insister sur la barbarie des gauchos, dont l'acte d'embrasser renvoie aussi fatalement à la violence. L'illustration du glissement irrémédiable de la parole au conflit revient également en boucle, caractérisant la première scène entre Tolosa et Gorostiaga, puis la confrontation déjà évoquée entre les deux femmes, et encore l'épisode de la mise à mort d'Ortega, et enfin une nouvelle dispute entre Tolosa et Gorostiaga qui ne se mettent pas d'accord sur la manière de raconter à leurs compagnons une anecdote vécue par tous les deux. Le retour inévitable de l'élément fécal

punctue également le récit, et tout revient à l'excrément (« Mear, cagar, m'hija, esas cosas son de todos » (p. 67), « Contar bien es como cagar bien » (p. 78), « vida de mierda » (p. 100)). Dans l'un de ces épisodes qui se répètent, Luciana se démarque pourtant de manière emblématique ; on se rappelle comment, dans la première scène de viol, elle se retrouve face contre terre : « probó, sin quererlo, el inconfundible sabor del campo. Se propuso pensar en algo, en cualquier cosa, pero no pudo » (p. 24). La troisième fois, aussi brutale que les autres, la montre bien changée : non seulement elle se nettoie le visage à nouveau souillé de terre (« se limpió con un brazo y se calmó » (p. 24)), mais elle parvient à penser, à s'abstraire de la violence de la scène et à trouver une consolation : « La Luciana pensó en la casa y en el hombre de la casa, y halló consuelo » (p. 84). Elle échappe ainsi, d'une certaine manière, à la fatalité du retour au même auquel sont condamnés ses congénères.

Le temps des gauchos est aussi long et lent, en plus d'être itératif ; les « heures mortes » représentent la caractéristique majeure de leur expérience du temps, car non seulement il n'y a « rien à voir » dans les étendues infinies de terre (p. 44), mais il n'y a rien à faire non plus, et l'apathie gagne les humains autant que les animaux. Les gauchos sont « endormis sous l'effet de l'aboulie constante » et « n'ont presque pas de réflexes » (p. 17). C'est ainsi qu'ils ont tendance à faire durer n'importe quelle occupation pour remplir un peu ces « heures mortes » :

Era costumbre muy arraigada entre los paisanos la de meterse los dedos en la nariz. Podían *pasarse horas* hurgando y hurgando. Al cabo, lo que extraían, les servía de entretenimiento también *durante horas*. Entre la extracción y el jugueteo, *eran tardes o noches enteras* las que transcurrían. Se dio el caso cierta vez de uno que, gozando de buena salud, hizo lo posible por resfriarse y así tener cosa de que ocuparse durante las *horas muertas, que eran casi todas*. (p. 35)

Cette expression d'« heures mortes » peut être reliée à l'absence de conscience temporelle des gauchos (on se rappelle qu'ils n'ont pas de terme pour dire « mois », « année », « siècle », et ne sont pas capables, par conséquent, de concevoir ces nuances) ; au fond, quelle importance, puisque leur temps est fait tantôt de vide, tantôt de retour au même. À quelques exceptions près : quand arrive le patron, leur temporalité se plie à la sienne, incontestablement plus singulative. En effet, eux qui sont habituellement lents, ils se précipitent pour accueillir le maître quand celui-ci arrive. On parlait d'un temps, propre à l'univers civilisé, qui a un certain pouvoir de précipitation, ou d'accélération. En voici un premier exemple : « Cuando él llegaba, los peones se apresuraban a besar sus manos, a lamer sus pies [...]. Se empujaban los unos a los otros para llegar antes a inclinarse en su presencia » (p. 29). On remarque tout de même que, y compris au sein du singulatif et de l'imprévisible – car nul ne sait quand le maître va décider de revenir –, on évoque ici un automatisme chez le gaucho, qui se répète à chaque fois de façon plus ou moins similaire, comme le prouve l'usage de l'imparfait. Les actions du patron sont quant à elles davantage

singulatives : les passés simples représentent le temps majoritairement utilisé par le narrateur lorsque celui-ci met en scène le personnage :

Cuando el patrón *vio* la vaca, medio comida y medio abandonada, cuando la *distinguió* por el vuelo circular de los caranchos [...], *se enfureció*. Había que ver su cara enrojecida y lo gruesas que *se le pusieron* las venas del cuello. “¿Quién comió de aca ?” *preguntó* con un grito estremecedor. [...] Había sido Tolosa, y todos lo sabían. Lo señalaron sin vacilar [...]. El patrón le *cruzó* entonces la cara con un rebencazo, y a todos les pareció bien. [...] Esa vez el patrón les *explicó* que ninguno de los animales de la pampa andaba suelto [...]. El patrón *decidió* perdonarlo por esa única vez. (p. 30)

Au-delà des passés simples qui contrastent fortement avec l'imparfait constamment utilisé pour décrire l'univers du gaúcho, l'expression « pour cette fois » renforce encore davantage l'aspect singulatif propre au maître.

C'est ainsi que, pour les paysans, sentir que le supposé patron adopte leur propre temporalité, le temps itératif, est le signe qu'un élément du système est en train de se détraquer. Ils sentent confusément que quelque chose de mal est arrivé, et qui échappe à leur entendement :

A medida que se repitieron las noches y los días, y las noches confirmaron que la casa estaba ocupada y los días confirmaron que su ocupante persistía en el encierro, los paisanos se sintieron cada vez más agobiados por la congoja y por el reproche latente. « Qué pudimos haber hecho », se preguntaban todo el tiempo, sin hallar respuesta. (p. 44)

Les caractères de répétition et de persistance de ce temps qui commence à ressembler au leur les perturbe profondément, eux qui ont la lucidité de penser que le monde du patron n'a absolument rien à voir avec le leur. Non seulement c'est un temps qui s'étire, durant lequel il ne se passe presque rien, mais c'est aussi un temps structuré par la répétition et l'automatisme :

El castigo del patrón [...] consistía en no salir. En dejarlos mirando la casa todo el día y toda la noche, la casa sin luz durante el día, la casa con luz durante la noche, en la espera de que algo pasara, en la renovada constatación de que la espera era vana. (p. 44)

Cette forte impression de dérèglement dans l'esprit des gaúchos contribue à faire de la dichotomie temporelle quelque chose qui allait de soi auparavant. Symboliquement, cette dernière recouvre son état normal à la fin du roman, dans la mesure où le personnage d'Echeverría reprend un caractère singulatif, en fuyant avant que ne l'arrête la troupe de fédéraux. La deuxième partie du roman, toute pleine de l'absence du poète (personnage aussi important que celui des deux femmes), exprime quant à elle une temporalité dont la précision exacerbe l'aspect singulatif. Les titres de sous-chapitres se présentent en effet sous cette forme bien particulière : « 1. 14 DE JULIO 1841, CASI LAS ONCE DE LA NOCHE » (p. 125), « 2. 14 DE JULIO DE 1841, LAS ONCE EN PUNTO DE LA NOCHE » (p. 129), « 3. 14 DE JULIO DE 1841, ONCE Y CUARTO, ONCE Y VEINTE DE LA NOCHE » (p. 133), etc. Dans cette partie dont on peut dire qu'elle est consacrée à la sphère du lettré, la scène d'amour entre les deux femmes étant un hommage au poète, chaque minute est mise en valeur par la densité de l'action ; la lenteur (« Estela desliza, con lentitud, la punta de un dedo, un borde

tenue, por la boca de Luciana » (p. 157)), la douceur et la sensualité (« y después sigue ella sola con la caricia de esos labios »), le caractère progressif de la scène d'amour contrastent en tous points avec les scènes de viol, brutales et brèves, entre Maure et Luciana. Cette densité de chaque minute, c'est en quelque sorte le poète qui en est l'auteur ; et c'est pour cette raison que la dichotomie temporelle apparaît comme parfaitement rétablie en cette fin de roman : dans leur plaine de néant et sans Luciana devenue intruse, les gauchos vont pouvoir récupérer leur temps monotone et long, lent et cyclique, tandis qu'au poète sont attribuées des minutes entières, uniques, de plénitude.

D. Verani et Ledesma : boxe versus musique classique dans *Segundos afuera*

Segundos afuera présente une architecture complexe entièrement fondée sur la notion de dichotomie entre deux univers : de nouveau, la culture de masse face à la culture d'élite, sous les formes, cette fois, de la boxe et de la musique classique. Je reprends la description de Kohan lui-même, qui fait parler un de ses personnages de ce roman dans *Cuentas pendientes* – un personnage qui lui ressemble beaucoup – en mettant l'accent sur la dichotomie :

Entonces queda de un lado el boxeo, la épica nacional y popular, los mass media de la época, el pan y circo si usted quiere. Y del otro lado queda el arte de la gran elaboración formal, la ruptura con las estéticas ya asentadas, la cima irreductible de la negatividad sin concesiones¹⁴⁴.

Deux personnages, Verani et Ledesma, s'opposent ainsi tout au long du roman et en constituent le nœud : le premier est chroniqueur sportif, le second est chroniqueur culturel, tous deux travaillent dans le même journal. Leurs dialogues se situent en septembre 1973, quand le chef de rédaction demande à chacun de choisir un événement de septembre 1923 à raconter, afin de commémorer le cinquantième anniversaire de leur journal (« el nuestro era el diario con más historia de toda la región patagónica » (p. 20)). Tous les deux se décident très rapidement sur le sujet à traiter, car septembre 1973 a été un mois exceptionnel tant dans le domaine sportif que dans celui de la culture : pour Ledesma, il va de soi qu'il faut rendre hommage à la grande tournée de Richard Strauss avec son orchestre Philharmonique de Vienne à Buenos Aires, et plus particulièrement le soir du 22 septembre, où il dirige la Première Symphonie de Mahler au Teatro Colón : « en la opinión de Ledesma era el acontecimiento de mayor relevancia de todo ese mes y hasta de todo ese año » (p. 21). Pour Verani, un événement sportif s'impose également comme une évidence : le match de boxe entre l'argentin Firpo et l'américain Jack Dempsey, « le match du siècle », qui se tient à New-York mais est très suivi par tous les argentins. À cet événement exceptionnel est consacré tout un pan du roman, qui se structure en cinq niveaux de narration et dont je présente l'organisation dans le tableau ci-dessous. Un premier niveau de narration à la première personne, qui correspond à la voix de Roque, se dédouble sur deux plans bien distincts : celui qui était collègue de Verani et Ledesma en 1973 raconte alternativement cette année 1973,

¹⁴⁴ *Cuentas pendientes*, *Op. cit.*, p. 147.

avec comme sujet principal l'intrigue policière qui occupe l'esprit de Verani (lorsqu'il se rend aux archives pour se pencher sur les commentaires du match de boxe, ce dernier se passionne en fait pour un crime survenu la même nuit en plein cœur de Buenos Aires, et qui semble ne pas avoir été résolu), et son présent d'énonciation, dix-sept ans plus tard, alors que Ledesma vient de mourir. Dans ce présent, le narrateur homodiégétique¹⁴⁵ devenu autodiégétique¹⁴⁶ raconte sa propre détermination à revenir sur le mystère du crime car il n'est pas totalement convaincu des conclusions tirées en 1973 par ses deux collègues. L'histoire qui se déroule ainsi sous les yeux du lecteur consiste donc en une intrigue policière un peu particulière, puisqu'elle se développe sur deux plans temporels, l'un qui donne lieu à une résolution supposée du crime, l'autre qui donne lieu, dix-sept ans plus tard, à la véritable élucidation de l'énigme. Un deuxième niveau de narration correspond, nous l'avons vu, à des dialogues en style direct entre Verani et Ledesma, qui se situent aux alentours de ce mois de septembre 1973 puisque Roque nous dit qu'ils sont en train de préparer leur article en vue de la commémoration. Leurs sujets de conversation tournent presque exclusivement autour de la boxe et de la musique de Mahler, et Ledesma apparaît comme le chef d'orchestre de ce long duo, comme on le verra ; le tableau ci-dessous montre l'apparition de ces dialogues trois fois par chapitre jusqu'au moment où ces derniers se font beaucoup plus brefs, pour mieux souligner la tension croissante dans la fiction. Trois autres niveaux de narration s'alternent avec ces deux premiers, et tous se réfèrent à la même scène sur un même plan temporel : les dix-sept secondes qui s'écoulent entre le moment où Jack Dempsey est éjecté hors du ring par l'argentin et celui où, grâce à une erreur de comptage de l'arbitre, il revient sur le ring pour remporter la victoire. Une même scène, donc, à travers les points de vue du pugiliste en train de tomber, du photographe écrasé sous le poids de ce dernier, et du malheureux arbitre qui oublie de compter.

¹⁴⁵ « On distinguera [...] deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (exemple : Homère dans l'*Iliade*, ou Flaubert dans l'*Éducation sentimentale*), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (exemple : *Gil Blas*, ou *Wuthering Heights*). Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, *bétérodiégétique*, et le second *homodiégétique* ». Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

¹⁴⁶ Le narrateur homodiégétique est appelé « autodiégétique » lorsqu'il agit comme le héros de l'histoire (Gérard GENETTE, *idem*) : Roque passe de simple observateur à acteur de l'histoire, plus précisément dans le rôle de détective.

CHAPITRE	SOUS-CHAPITRES	Pages
UNO	1. Dempsey 2. dialogue Verani et Ledesma 3. Roque (présent) 4. Verani et Ledesma	5. Donald Mitchell 6. Roque (passé) 7. Verani-Ledesma 8. Roque (passé) 9. John Gallagher
DOS	10. Roque (présent) 11. Verani-Ledesma 12. Roque (passé) 13. John Gallagher 14. Roque (passé)	15. Verani-Ledesma 16. Dempsey 17. Verani-Ledesma 18. Donald Mitchell 19. Roque (passé)
TRES	20. Verani-Ledesma 21. Dempsey 22. Roque (passé) 23. Donald Mitchell 24. Verani-Ledesma	25. Roque (passé) 26. Verani-Ledesma 27. John Gallagher 28. Roque (passé) 29. Roque (présent)
CUATRO	30. Roque (passé) 31. Dempsey 32. Roque (présent) 33. Verani-Ledesma 34. Roque (passé)	35. Donald Mitchell 36. Verani-Ledesma 37. John Gallagher 38. Verani-Ledesma 39. Roque (passé)
CINCO	40. Donald Mitchell 41. Roque (passé) 42. Verani-Ledesma 43. John Gallagher 44. Roque (présent)	45. Verani-Ledesma 46. Roque (passé) 47. Verani-Ledesma 48. Dempsey 49. Roque (passé)
SEIS	50. John Gallagher 51. Roque (passé) 52. Verani-Ledesma 53. Donald Mitchell 54. Verani-Ledesma	55. Roque (passé) 56. Dempsey 57. Roque (présent) 58. Verani-Ledesma 59. Roque (passé)
SIETE	60. Dempsey 61. Roque (présent) 62. Roque (passé) 63. John Gallagher 64. Verani-Ledesma	65. Roque (passé) 66. Verani-Ledesma 67. Donald Mitchell 68. Roque (passé) 69. Verani-Ledesma
OCHO	70. Roque (présent) 71. Roque (passé) 72. John Gallagher 73. Verani-Ledesma 74. Donald Mitchell	75. Verani-Ledesma 76. Roque (passé) 77. Verani-Ledesma 78. Roque (passé) 79. Dempsey
NUEVE	80. Roque (passé) 81. Verani-Ledesma 82. Roque (présent) 83. Verani-Ledesma 84. Roque (passé)	85. Donald Mitchell 86. Verani-Ledesma 87. John Gallagher 88. Roque (passé) 89. Dempsey
¡ DIEZ !	90. Roque (passé) 91. Donald Mitchell 92. Roque (passé) 93. Verani-Ledesma 94. Roque (passé)	95. Verani-Ledesma 96. Roque (présent) 97. Dempsey 98. Verani-Ledesma 99. John Gallagher
¡¡ ONCE !!	100. Donald Mitchell 101. Roque (présent) 102. Dempsey	103. Roque (passé) 104. Verani-Ledesma 105. John Gallagher
!! DOCE !!	106. John Gallagher 107. Verani-Ledesma 108. Dempsey	109. Roque (passé) 110. Donald Mitchell 111. Roque (présent)

ii TRECE !!	112. Roque (présent) 113. Dempsey 114. Verani-Ledesma	115. John Gallagher 116. Roque (présent) 117. Donald Mitchell	p. 200-207
iii CATORCE !!!	118. Donald Mitchell 119. Roque (présent) 120. John Gallagher	121. Verani-Ledesma 122. Roque (présent) 123. Dempsey	p. 208-214
iii QUINCE !!!	124. Dempsey 125. Roque (présent) 126. Verani-Ledesma	127. Donald Mitchell 128. Roque (présent) 129. John Gallagher	p. 215-221
iii DIECISÉIS !!!	130. John Gallagher 131. Verani-Ledesma 132. Donald Mitchell	133. Roque (présent) 134. Dempsey 135. Roque (présent)	p. 222-228
DIECISIETE	136. Verani-Ledesma 137. Donald Mitchell 138. Verani-Ledesma 139. John Gallagher	140. Roque (passé) 141. Dempsey 142. Roque (présent) 143. Verani-Ledesma	p. 229-231

Tableau 2 : Structure du roman *Segundos afuera* sur le plan des paragraphes

Ce relevé systématique nous permet d'appréhender une structure recherchée qui joue sur les effets de symétrie et les correspondances quantitatives : jusqu'au dixième chapitre, celles-ci sont parfaites au sein de chaque chapitre entre le nombre de dialogues qui mettent en scène Verani et Ledesma (trois) et le nombre de sous-chapitres qui concernent le match (trois, un pour chaque point de vue) ; de son côté, Roque prend en charge quatre sous-chapitres dans chaque chapitre entre le second et le dixième (toujours trois consacrés au passé), puis deux jusqu'à la fin. Nous assistons en quelque sorte à trois luttes, trois matchs : deux qui se déroulent sur un rythme ternaire (le match entre Firpo et Dempsey se déroule sous trois facettes, les échanges entre Ledesma et Verani se déroulent en trois temps), un qui obéit à un rythme binaire en apparaissant par ensembles de quatre et de deux (interprétation du présent contre interprétation du passé). A l'intérieur de chaque niveau de narration apparaissent à leur tour de nouveaux antagonismes qui renforcent l'impression d'un match de boxe qui se démultiplie métaphoriquement : au sein du match oratoire que représente le long dialogue de Verani et de Ledesma se déroule l'histoire d'un antagonisme secret entre Gustav Malher et Richard Strauss (voir le tableau ci-dessous), tandis que les personnages présents sur le ring vivent chacun leur propre lutte : Dempsey contre Firpo, l'arbitre contre le souvenir de Melody Nelson (dont nous observerons l'enjeu ultérieurement). Le photographe Donald Mitchell, hors du ring, apparaît quant à lui davantage comme une victime collatérale que comme un pugiliste, en cela il est une exception. Roque complète le tableau en déployant deux types de lutte : en tant que narrateur homodiégétique il rapporte le conflit d'interprétations de l'énigme policière entre Verani et Ledesma, tandis qu'en narrateur autodiégétique il se place comme véritable acteur au sein d'une lutte entre le présent et le passé.

NIVEAU DE NARRATION	MATCH EN JEU	ADVERSAIRES
Jack Dempsey	Match de boxe Firpo-Dempsey	Dempsey (adversaire) contre Firpo
John Gallagher		Gallagher contre le souvenir de Melody Nelson
Donald Mitchell		Mitchell neutre, hors du ring (observateur et victime collatérale)
Ledesma-Verani	Match oratoire	Ledesma contre Verani // musique classique contre boxe Récit obsessionnel de Ledesma : Mahler contre Strauss
Roque	Match entre deux personnages et entre deux plans temporels	Verani contre Ledesma Roque contre interprétation de Verani et Ledesma // présent contre passé

Tableau 3 : les matchs et les adversaires dans *Segundos afuera*.

Dans sa structure et dans son contenu, le roman révèle ainsi une omniprésence du motif de la lutte, et le déploiement du conflit sur plusieurs niveaux tend à renforcer l'aspect irrémédiable de chacune des confrontations : puisque l'univers propre à *Segundos afuera* est régi par l'antagonisme, chaque personnage sera fatalement adversaire ou victime collatérale. Après ce détour nécessaire par la structure générale, il convient de revenir sur le conflit majeur du roman : celui qui confronte le chroniqueur sportif avec l'homme cultivé, la sphère des masses avec celle de l'élite.

1. Deux sphères qui ne se touchent pas

Pour considérer la notion d'incommunicabilité de façon précise, je parlerai pour ce roman de deux sphères qui ne se touchent pas, et ce sur trois dimensions : à l'échelle de la structure générale de l'œuvre, à l'échelle de l'intrigue policière, et à l'échelle des dialogues entre Verani et Ledesma.

Si l'on observe la structure du roman sous l'angle de la dichotomie boxe/musique classique, l'organisation des chapitres au sein de la structure générale nous révèle en effet, en terme de contenu, des blocs homogènes collés les uns contre les autres et sans interférence aucune : dans les trois sous-chapitres qui correspondent aux dialogues entre les deux chroniqueurs dans chaque chapitre (toujours jusqu'au dixième, qui voit le rythme général se

précipiter), les sujets de conversation concernent toujours soit la boxe, soit l'histoire de Mahler, mais jamais les deux ensemble, à l'exception d'une fois au sixième chapitre, comme le montre le tableau ci-dessous :

CHAPITRE	SOUS-CHAPITRES V-L	Sujet de conversation
UNO	2	Mahler
	4	Mahler
	7	Mahler
DOS	11	Boxe
	15	Boxe
	17	Boxe
TRES	20	Mahler
	24	Mahler
	26	Mahler
CUATRO	33	Boxe
	36	Boxe
	38	Boxe
CINCO	42	Mahler
	45	Mahler-Strauss
	47	Mahler
SEIS	52	Boxe
	54	Boxe
	58	Boxe-Mahler
SIETE	64	Mahler-Freud
	66	Mahler-Freud
	69	Mahler-Freud
OCHO	73	(Boxe)
	75	(Boxe)
	77	Boxe
NUEVE	81	Mahler-Strauss
	83	Mahler-Strauss
	86	Mahler-Strauss
i DIEZ !	93	Boxe
	95	Boxe
	98	Boxe
ii ONCE !!	104	Mahler-Strauss
!! DOCE !!	107	Boxe
ii TRECE !!	114	Strauss
iii CATORCE !!!	121	Boxe
iii QUINCE !!!	126	Mahler
iii DIECISEIS !!!	131	Boxe
DIECISIETE	136	Mahler-Strauss
	138	Mahler
	143	Mahler

Tableau 4 : les sujets de conversation entre Verani et Ledesma, *Segundos afuera*.

Cet hermétisme ne serait pas si frappant si des éléments permettaient au lecteur de considérer chaque trio de sous-chapitres dialogués comme un seul dialogue, et le trio du chapitre suivant comme une autre conversation ayant lieu un autre jour entre Ledesma et Verani : le passage d'un sujet à l'autre et d'un dialogue à l'autre au moment du changement de chapitre apparaîtrait, plus qu'un symbole d'hermétisme entre les deux mondes, comme une cohérence structurelle du

roman. Or rien ne permet d'affirmer que chaque trio représente une conversation unifiée : bien au contraire, l'absence de lien logique entre la fin d'un sous-chapitre et le début du suivant, quelques pages plus tard, confirme l'existence d'ellipses temporelles systématiques – même s'il est difficile de connaître leur étendue exacte – entre les dialogues, car chaque première réplique émerge *in medias res*. C'est même le cas du tout premier sous-chapitre consacré à Verani et Ledesma (le deuxième du chapitre « UN », l'incipit correspondant au niveau de narration réservé aux pensées et sensations de Jack Dempsey), qui commence ainsi :

–Hay una cosa muy interesante que decía Gustav Malher. Gustav Mahler, el músico bohemio. Mahler decía que las partes más expresivas de su música, en vez de dárselas a los instrumentos con mayor expresividad, por ejemplo a los violines, se las daba a los más duros [...]. Es interesante eso, ¿no? (p. 11)

Avant cette réplique, on imagine que les deux hommes, qui bavardent la plupart du temps dans un bar proche des bureaux du journal, ont dû échanger quelques mots, ou du moins commandé leur boisson au serveur. Le sous-chapitre se termine par le premier refus qu'oppose Verani à l'invitation de Ledesma à écouter une symphonie de Mahler chez lui : « no me haga perder el tiempo. Acá el amigo Roque parece de lo más interesado. Por qué no lo invita a él » (p. 12). Au début du sous-chapitre suivant, le ton différent de l'interlocuteur Verani laisse supposer que sa réplique, qui inaugure l'échange, ne fait pas directement suite à celui que nous venons de voir, puisqu'il apparaît notamment, lui aussi, *in medias res* :

–Hagamos una cosa, ¿por qué no canta un cachito usted ?
–¿ Yo ?
–Un cachito, viejo, la parte que más le guste. (p. 14)

Verani essaie ici de faire une concession, en s'efforçant de montrer un intérêt pour la passion de Ledesma dont il avait paru complètement dépourvu au sous-chapitre précédent ; on imagine qu'il a regretté d'avoir été malpoli ou désagréable vis-à-vis de son collègue. Ledesma lui raconte alors une anecdote dramatique de la vie de Mahler : à un moment donné celui-ci compose une série de lieder intitulée *Chants pour des enfants morts*, et quelque temps plus tard sa fille de quatre ans meurt d'une maladie. Sa femme Alma lui reproche de leur avoir porté malheur, « por poner esa música tan terrible a esos poemas tan terribles » (p. 16). Verani opine qu'elle a eu raison (et malgré tout le sérieux de la remarque, le lecteur ne peut s'empêcher de sourire), et clôt l'échange sur ces mots : « –Alma. Y claro, con ese nombre, cómo no lo iba a presentir » (p. 16). Le sous-chapitre suivant qui complète le trio de dialogues fait apparaître encore plus clairement que l'on n'assiste pas à un même échange en continu, car les nouvelles répliques ont lieu à un autre moment. Encore une fois, le lecteur tombe au milieu de la conversation (le premier à parler est Ledesma) :

–Le digo la verdad : no puedo creer que me esté hablando en serio.
–¿Y por qué no? Le hablo en serio porque usted siempre habla en serio.

Le lecteur ignore de quoi il s'agit, preuve qu'il y a eu une ellipse temporelle entre les deux sous-chapitres consacrés au dialogue des chroniqueurs. On comprend quelques lignes plus tard que quand Ledesma a parlé de « músico bohemio », voulant dire que Mahler était originaire de la région de la Bohème, Verani a cru qu'il s'agissait d'un chanteur populaire, ce qui de toute évidence irrite le mélomane : « Y usted va y me sale con el cuento del cantante popular » (p. 22). Le lecteur a manqué cette partie de la conversation où l'autre a parlé en ces termes du grand compositeur, apparemment mal récompensé de l'intérêt qu'il a dû montrer pour l'idole de son collègue (on verra avec quelle condescendance Ledesma le maltraite constamment). Voilà donc trois morceaux d'échanges indépendants les uns des autres, et dont l'indépendance renforce l'effet de rupture que représente le changement de chapitre : le « DEUX » laisse ainsi place à un nouveau bloc, celui consacré à la boxe, et ainsi de suite. Chacun des blocs, sans exception, se compose de parties indépendantes les unes des autres, mais toutes liées au même sujet, tantôt celui de la boxe, tantôt celui de la musique classique. Comme je l'ai dit plus haut, cet hermétisme de chaque univers bien mis en évidence par la structure souffre pourtant une exception, au sixième chapitre (voir le tableau 4), plus précisément au troisième sous-chapitre d'un trio consacré à la boxe. Dans les deux premiers, Ledesma essaie de faire deviner à Verani combien de spectateurs se trouvaient au Polo Grounds de New-York pour assister au match légendaire entre Firpo et Dempsey. C'est au troisième que le sujet de Mahler s'insère dans la conversation, et monte sur le ring, en quelque sorte : la seule et unique fois où la musique classique et la boxe se rencontrent, c'est pour s'affronter. Les deux hommes parlent encore de la question du nombre de spectateurs (sans pour autant que le sous-chapitre déroge à la règle du début *in medias res*), et Ledesma ne peut s'empêcher d'intégrer Mahler à son argumentation : « Conozco un solo caso, uno solo, donde puede decirse que la cantidad es calidad », dit-il à Verani après lui avoir reproché de ne pas faire de distinction entre qualité et quantité ; « El caso que yo conozco es la Sinfonía de los Mil de Gustav Mahler » (p. 119). S'ensuit une lutte acharnée sur le terrain des chiffres, dans laquelle chacun veut imposer sa discipline comme la plus importante, la plus digne d'exaltation. Verani rétorque à cette première remarque de la Symphonie des Mille (qui se nomme ainsi à cause du nombre de musiciens qui l'ont interprétée) : « Esos mil de los que usted habla no tienen comparación con los setenta y cinco mil que fueron a ver pelear a Firpo » (p. 121). L'argument offusque Ledesma, de même que les « cinq-cent neuf mille dollars » reçus par Jack Dempsey au terme des cinq minutes qu'a duré le match lui paraît « una barbaridad ». C'est Verani qui a le dernier mot, et finit par donner l'impression d'une certaine supériorité dans la lutte :

Si junta, como Dempsey, a sesenta y cinco mil ñatos, cada uno de los cuales deja diez mangos en ventanilla, es justo que se lleve plata grande, porque la torta es grande. Ahora, si junta menos, que se lleve menos. [...]

Si usted arma un concierto donde tocan mil tipos y los que después van a escucharlos son otros mil, no espere que le quede una buena moneda en el bolsillo. Cómo se ve que este Mahler no era judío. Haciendo negocios era un desastre. (p. 121)

Il faut dire que l'argument mercantile est assez difficilement contestable si l'on s'en tient aux chiffres. Nous sommes ainsi en présence d'un face-à-face entre la boxe et la musique classique qui représente une exception et contredit la théorie de l'hermétisme évoquée plus haut. Quel sens donner à cette irrégularité ? C'est en cherchant ailleurs que dans les dialogues de Ledesma et Verani que nous pouvons obtenir un début de réponse : si le postulat selon lequel les deux sphères ne sont pas faites pour se toucher est omniprésent dans le roman, celui-ci pose aussi la question suivante : « que se passe-t-il quand elles se touchent alors qu'elles n'auraient pas dû se toucher ? ». Cette interrogation est au cœur de l'intrigue policière, et la résolution finale de l'énigme y répond. Et voici comment cette deuxième échelle que représente l'histoire du crime finit par aller, tout comme la structure générale du roman, dans le sens d'un hermétisme total des deux mondes : un homme est retrouvé mort, pendu dans une chambre d'hôtel de Buenos Aires le lendemain du match de boxe entre Firpo et Dempsey (c'est ce que dit le premier article, très bref, que Verani trouve dans les archives. On ne sait pas s'il s'agit d'un suicide ou d'un meurtre) ; plus tard, le lecteur apprend progressivement et en même temps que Verani, grâce à un ami de Roque qui depuis la capitale a accès à des archives plus fournies, que la victime est étrangère (chapitre 3), que sa mort est survenue exactement au même moment que la transmission du match à la radio argentine (chapitre 5), qu'il était en fait un violoncelliste autrichien qui faisait partie de l'orchestre de Strauss en tournée à Buenos Aires (chapitre 8), que tout le groupe logeait au même étage d'un hôtel et que Strauss avait ordonné que seul le personnel y ait accès (chapitre 9). L'interprétation de Verani et de Ledesma – c'est la seule chose sur laquelle ils puissent tomber d'accord dans tout le roman – est qu'étant donnée l'importance du match pour le monde entier, le crime est forcément lié à cet événement, et que le violoncelliste est certainement mort après avoir parié pour l'un des deux pugilistes. On sait aussi que depuis sa chambre d'hôtel, la victime pouvait voir la tour la plus haute du Palacio Barolo, plus grand édifice de la ville à l'époque, où avait été installé un système qui permettrait à tout le monde de suivre le résultat du match : la lumière du phare serait bleue en cas de victoire de l'argentin, rouge en cas de victoire de l'américain. Or il se trouve qu'à un moment du match, on a émis le faisceau bleu par erreur, faisant croire pendant quelques instants que l'argentin avait gagné. La théorie des deux chroniqueurs admet donc quatre hypothèses différentes : soit Otto Stiglitz a parié pour Dempsey et à la fin du match on l'a assassiné pour ne pas avoir à le payer, soit il a parié pour Firpo et il s'est suicidé après avoir perdu son pari ; soit il s'est suicidé pendant le laps de temps où la lumière était bleue et qu'il croyait avoir perdu son pari, soit on l'a tué pendant ce même laps de temps en pensant qu'il l'avait gagné.

Verani est sûr que l'autrichien a tout misé sur Dempsey, Ledesma en a simplement l'intuition. Quelque soit l'hypothèse, la conclusion est la même, comme le résume Roque : « al tipo lo había matado, de alguna manera, la cultura vulgar » (opinion de Ledesma rapportée par Roque (p. 146)). Et ce crime est le résultat d'une anomalie : il représente « ce qui arrive quand deux mondes qui ne doivent pas se rencontrer se rencontrent¹⁴⁷ ». Or cette théorie est contredite dix-sept ans plus tard par Roque, qui a décidé de reprendre l'enquête, peu convaincu de cette interprétation-là. Il a attendu la mort de Ledesma pour ne pas avoir à le contredire s'il s'avérait que son hypothèse était fausse : « De haber un dato nuevo [...], algo que desmintiera lo que Ledesma había tenido por su mejor deducción [...], [s]u idea de mí desmejoraría » (p. 94) ; c'est dire l'autorité que le chroniqueur culturel exerce sur les autres. Quoi qu'il en soit, Roque retrouve la veuve de Valentinis, l'ami de Buenos Aires qui leur avait fourni les détails de l'énigme. Il lui demande ce qu'elle sait d'Horischnik, un violoncelliste argentin dont on sait qu'il a remplacé le mort dans l'orchestre pour la grande représentation du lendemain. Le musicien est alors un très vieux monsieur, que Roque parvient à retrouver dans une maison de retraite. Au temps où Valentinis enquêtait, le musicien lui avait confirmé l'hypothèse de Ledesma et Verani, en disant qu'Otto Stiglitz, la victime, avait parié son violoncelle, et qu'ayant perdu son pari il s'était suicidé (« Violoncelista sin violoncelo : ya no era nadie » (p. 225)). Roque se met à jouer aux dés avec le vieillard et l'amène peu à peu à lui raconter la véritable version des faits. Si près de la mort, celui-ci peut avouer : c'est lui qui a assassiné l'autrichien. Il faisait partie des quelques remplaçants argentins prévus en cas de problème, et l'accès à l'étage de l'orchestre de Strauss lui était autorisé. Comment aurait-il pu manquer la chance de sa vie ! Voilà donc la révélation finale que contient la résolution de l'énigme : Verani et Ledesma se trompaient en croyant à la rencontre fatale entre les deux mondes. La mort de Stiglitz n'avait rien à voir avec le match et les deux sphères ne sont jamais touchées.

A l'échelle des dialogues entre Verani et Ledesma eux-mêmes, les deux univers ne se touchent pas non plus, dans le sens où les interlocuteurs ne parviennent jamais réellement à s'écouter, ni à se défaire de leurs préjugés respectifs contre le domaine de l'autre : Ledesma a beau parler de boxe très souvent (la moitié de son temps de parole, pratiquement), il ne ressent que du mépris vis-à-vis de ce sport de brutes. On notera la double acception du mot « bruto » en espagnol, qui signifie à la fois brutal et idiot :

Muchas luces desde antes ya no tienen. [...] Para mí son dos brutos que se matan a trompadas. [...] Lo que yo le pido es que se imagine lo que pasa en el cerebro con cada una de esas trompadas, sume todas

¹⁴⁷ Martín KOHAN, *Dix-sept secondes hors du ring*, Paris, Seuil, 2005. Traduction de Gabriel IACULLI.

las trompadas de una pelea, sume todas las peleas de una vida. Con cada una el cerebro se sacude y se estremece, sufre derrames, se anega. (p. 36)

Quant à Verani, il ressent la plus totale indifférence pour la musique classique, posture qui se traduit par le refus constant et jamais ébranlé d'aller chez Ledesma en écouter ne serait-ce qu'un petit morceau.

Voilà donc ce qu'on pourrait appeler un roman de l'hermétisme, en plus d'un roman de l'antagonisme : blocs ternaires contre blocs ternaires, une révélation finale qui affirme l'absence de rapports entre deux entités, et enfin mépris contre indifférence, pugilistes contre instrumentistes. Mais les rapports complexes entre les deux chroniqueurs méritent un développement à part, car dans leurs détails ils permettent d'approfondir encore le caractère antagonique qui régit l'œuvre.

2. Deux interlocuteurs qui ne se comprennent pas

Le contenu des dialogues entre Verani et Ledesma, étoffé de détails donnés par le narrateur hétérodiégétique Roque (dans les sous-chapitres qui le replongent dans le passé) est en effet régi lui aussi par l'hermétisme et l'incompréhension. On distingue aisément trois grands types d'obstacles à la compréhension entre les deux personnages, obstacles qui rappellent fortement les caractéristiques qui séparaient les deux frères de *La pérdida de Laura* : le fait que les deux interlocuteurs ne parlent pas le même langage, le fait que les réflexions de l'un soient déterminées par un souci de hiérarchisation (Miguel était touché par cette même manie) et de précision, l'autre étant enclin à l'indistinction et la généralisation (rappelons-nous Raúl et sa tendance à tout aplanir, tout mettre au même niveau), et la quantité de références culturelles qu'ils ne partagent pas ou qu'ils conçoivent d'une façon très différente.

En premier lieu, la dimension du langage est non seulement fondamentale pour identifier les individus en tant qu'appartenant à la culture de masse ou à celle de l'élite, mais elle est également une source majeure de malentendus et de tensions entre les personnages. Paradoxalement, les mots ne les aident pas à communiquer mais ne font au contraire qu'approfondir une incompréhension mutuelle, qui se traduit tantôt par de l'agacement et de l'agressivité, tantôt par une réelle perplexité. Bien qu'il ne parle pas explicitement de différences culturelles (mais plutôt d'une grande culture commune, à laquelle s'identifie une société elle-même, certes, divisée en classes), c'est bien le problème qu'évoque Roland Barthes lorsqu'il emploie l'expression de « guerre des langages », de « sécession des langages » :

Dans notre culture [...] il y a une guerre inexpiable des langages : nos langages s'excluent les uns les autres ; dans une société divisée (par la classe sociale, l'argent, l'origine scolaire), le langage lui-même divise. Quelle portion de langage, moi, intellectuel, puis-je partager avec un vendeur des Nouvelles Galeries ? Sans doute, si nous sommes tous les deux français, le langage de la communication ; mais cette part est infime : nous pouvons échanger des informations et des truismes ; mais le reste, c'est-à-dire l'immense volume, le jeu entier du langage ? [...] Il y a toujours dans la culture une portion de langage que l'autre (donc moi) ne comprend pas ; mon voisin juge ennuyeux ce concerto de Brahms et moi je juge vulgaire ce sketch de variétés, imbécile ce feuilleton sentimental : l'ennui, la vulgarité, la bêtise sont les noms divres de la sécession des langages¹⁴⁸.

Voyons donc comment nos interlocuteurs, tous deux argentins et ayant en commun « le langage de la communication », à l'instar de l'intellectuel Barthes s'adressant à un vendeur des Galeries, donnent constamment la preuve de l'existence de « portions de langage » qu'ils sont incapables de partager, le « jeu » du langage étant exclusivement réservé au plaisir du lecteur (eux ne jouent pas, tout au plus ils combattent). Quelques éléments significatifs révèlent d'abord une différence de registres chez les deux protagonistes de la communication, l'un maniant un langage familier (voire très familier), l'autre un langage plutôt courant, mais intellectuel, parfois pompeux (sans être soutenu pour autant : jamais Ledesma ne formule de phrases qui paraîtraient écrites, il s'agit bien d'un langage oral). Il s'agit entre eux d'une différence de « codes », selon la théorie de Jakobson, que le narrateur-personnage et double de Kohan, dans *Cuentas pendientes*, cite même dans sa description de la problématique de son dernier roman, qui lui est un double de *Segundos afuera* :

-La idea fue ésta : recortar dos mundos. Por un lado, el mundo de la cultura popular. [...] Cultura popular, cultura de masas : el deporte como espectáculo para las multitudes. [...] Y por el otro, en contrapunto, el mundo de la alta cultura. [...] Alta cultura : la cultura de las elites, la más sofisticada, la de más alta competencia. Música de vanguardia en el Teatro Colón.¹⁴⁹

Après que le lecteur familier de l'œuvre de Kohan reconnu avec une certaine émotion *Segundos afuera*, le personnage parle de la dichotomie, de la tension entre les deux mondes (« Pero y si volviésemos a la dicotomía ? » (p. 147)). Et de citer Jakobson (dans une posture assez élitiste et ridicule) : « Es diálogo, sí. Pero es diálogo de sordos. No importa que hablen ; para comunicarse de verdad, para que haya comunicación de verdad, tienen que tener un código en común » (p. 147). Contrairement à ce qui se passait dans les échanges entre Alfano et le docteur Vicenzi, les fonctions linguistiques privilégiées par l'un et par l'autre dans leur façon de s'exprimer ne permettent pas de distinguer de déséquilibres ; on ne peut pas dire que le langage de Verani soit davantage « expressif » ou « émotif » que celui de Ledesma, ni celui de Ledesma davantage

¹⁴⁸ Roland BARTHES, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

¹⁴⁹ *Cuentas pendientes*, *Op. cit.*, p. 146.

« métalinguistique » que celui de Verani. Or, il y a bien une incompréhension, et celle-ci, comme nous le souffle le personnage de l'écrivain de *Cuentas pendientes*, porte sur le « code ».

En quoi ces codes utilisés par les deux personnages sont-ils différents au point de constituer un obstacle à la communication ? Un élément de conjugaison les sépare tout d'abord de façon flagrante, comme pour donner le ton : Verani déplace systématiquement l'accent sur la dernière syllabe à l'impératif de la troisième personne du singulier (le « usted » par lequel il s'adresse à Ledesma), signe d'un langage populaire du Río de la Plata, qui procède par assimilation avec la forme indicative du *voseo* : « imaginesé », « dejemé de joder » (p. 11), « cantesé una » (p. 15), « digaló más lento » (p. 73) ; Ledesma est au contraire attaché à la forme espagnole conventionnelle. Cette distinction d'usage entre les deux chroniqueurs se dégage très nettement sur une même page, au quatrième chapitre : « *Fijese* qué encuentro, ¿ no ? Como si hoy juntáramos a Bonavena y a Monzón », tandis que Ledesma, quelques répliques plus loin, utilise le même verbe selon l'usage castillan, neutre : « El Toro Salvaje, claro. *Fijese* qué apodo » (p. 71). Cette différence d'usage verbal de la part des deux personnages est systématique et ne souffrira aucune exception dans le roman. L'écart entre une relative pauvreté de vocabulaire et un large éventail de nuances langagières participe lui aussi fortement de la dichotomie. Verani n'a pas énormément de mots à sa disposition, et sa tendance à répéter souvent les mêmes termes en est un premier signe : pour contrer la première remarque de Ledesma, qui attire son attention sur le fait que Mahler aimait à faire exécuter les parties les plus expressives d'un morceau par les instruments les plus « durs » (« Las partes más expresivas, con los medios menos expresivos » (p. 11)), Verani ne trouve pas plus de deux expressions pour signifier son incompréhension : « Lo que usted dice no tiene sentido. Ni pies ni cabeza » puis de nouveau « Lo que usted dice no tiene pies ni cabeza » et encore « Usted me dice : las partes suaves de la musiquita, tocadas a los golpes. No tiene sentido » (p. 11). La récurrence de suffixes en -ito, -ita dans la bouche de Verani renvoient aussi au langage populaire, avec une connotation presque enfantine parfois : « un cachito » (p. 14), « criaturita » (p. 16), « un poco gordita », « viejita » (p. 100), « hijita » (p. 101), « qué bonito » (p. 176). Il convient à ce propos de remarquer le côté extrêmement savoureux et drôle du parler populaire de Verani, surtout lorsqu'est abordé le domaine de la sexualité dans leurs conversations, face à une froideur sérieuse presque inébranlable de l'homme cultivé. Ainsi, quand Ledesma lui raconte qu'Alma Mahler a trompé son mari, et alors que le chroniqueur culturel obéit à la pudeur et à la plus grande élégance possible parlant de « rencontre sexuelle » (« Alma había tenido un encuentro sexual con Walter Gropius » (p. 138)), Verani s'en donne à cœur joie, unique fois où il a l'occasion de montrer une richesse lexicale certaine, une exubérance savoureuse :

- Ese Walter no sé cuánto, ¿se la *zampó* a la señora de Mahler?
- Busque, le encarezco, una expresión menos guaranga.
- ¡*Cepillarse* a la señora de Mahler! Flor de turro, en mi opinión, ese Walter no sé cuánto.
- Walter Gropius, Verani. El fundador de la Bauhaus, ¿sabe? No sé si le suena la Bauhaus.
- No, pero entiendo que el gran Gustav Mahler resultó ser un *flor de cornudo*¹⁵⁰. (p. 138)

La spontanéité et l'aisance avec lesquelles Verani parle de sexualité font écho à celles qui dominaient les conversations de Raúl et son ami el Negro Medina dans *La pérdida de Laura*, mais ici la référence sexuelle apparaît davantage comme un ressort comique que comme l'expression de la vulgarité et du machisme ; les dialogues entre Raúl et son ami, membres du même clan, produisaient un effet de surenchère (les *tetas* répondant aux *tetas*) qui laissait toute la place à la vulgarité, tandis qu'ici la distance qui sépare les deux interlocuteurs produit un effet de contraste amusant : le lecteur sourit en imaginant à quel point l'exubérance langagière de Verani est choquante pour Ledesma, non seulement parce qu'il semble beaucoup plus pudique que son interlocuteur, mais aussi parce que ces affirmations brutales salissent une personne qu'il vénère au plus haut point, comme nous aurons l'occasion de le remarquer. L'offense est même réitérée et développée quelques pages plus tard (sans connotation sexuelle cette fois), lorsque Ledesma raconte que Mahler d'origine juive s'est converti au catholicisme pour accéder au poste de directeur de l'Opéra de la Cour de Vienne : « Qué quiere que le diga, Ledesma », répond Verani, « ¿Éstos son sus grandes hombres? Cornudo, trepador y renegado » (p. 143).

Pour revenir au contraste entre les registres à l'œuvre dans l'affrontement entre les deux chroniqueurs, quelques expressions de Ledesma suffisent à révéler un langage courant et plus correct qui contraste avec la familiarité des répliques de Verani. Dans ce fragment de dialogue, par exemple, on remarque qu'il n'hésite pas à reformuler des paroles de son collègue d'une façon qu'il considère plus correcte:

- Y por entonces, aunque fuese discutido y hostilizado con frecuencia, Strauss tenía un mayor reconocimiento en su carácter de compositor [que Mahler].
- Gustaba más.
- Era más apreciado. A Mahler, como director de orquesta, no había con qué darle [...]. Pero la música que él mismo componía no lograba el reconocimiento que, no sin rupturas estéticas de importancia [...] estaba obteniendo Richard Strauss.
- Un poco en el hígado le estaría dando el otro. (p. 97)

Les reformulations de ce style sont constantes, et elles vont dans les deux sens, car Verani aussi ressent le besoin de reprendre les répliques de Ledesma dans des termes qui lui sont davantage familiers. Ces reformulations semblent avoir un rôle important dans leurs conversations, presque comme si chacun d'eux avait besoin de traduire les termes de l'interlocuteur dans son propre

¹⁵⁰ Je souligne.

langage pour pouvoir vraiment intégrer et comprendre l'autre (car tout n'est pas incompréhension entre eux, la notion d'incommunicabilité est nuancée et ambiguë), et poursuivre la conversation. Ainsi, Verani répond à Ledesma en un écho quelque peu transformé, quand ce dernier évoque le caractère imposant de Firpo :

– [...] De todas maneras, a uno le dicen el Torito de Mataderos y se estremece.
–¿A quién no se le frunce, digo yo, con un nombre semejante? (p. 72),

« fruncírsele¹⁵¹ » pouvant être considéré comme la version familière du verbe « estremecerse ». Et quand Ledesma évoque gravement un Mahler proche de la mort (« No se olvide, Verani, que estamos hablando de un hombre que se está acercando a la muerte »), Verani dit la même chose quelques lignes plus loin, en lui ôtant la dimension presque philosophique que lui avait donnée Ledesma : « Igual, [...], no sabía que crepaba pronto » (p. 141). Ce contraste entre solennité et prosaïsme, gravité et légèreté, est tout à fait récurrent et vient se superposer à l'opposition entre langage courant et langage familier. Ledesma est plus subtil dans son expression, Verani plus concret et explicite, comme le démontre ce passage où le premier utilise une métaphore pour décrire le caractère imposant des boxeurs Firpo et Dempsey, par rapport aux joueurs de basket qui sont pourtant très grands : « Peor que el jugador de básquetbol. Porque el jugador de básquetbol le mide más de dos metros, se le hace obelisco, una jirafa. Claro que impresiona [...], si es una bestia. Pero es una bestia estilizada » (p. 76). La métaphore de la girafe a beau être très simple, il semble que Verani ressente le besoin de l'explicitier, dans sa réponse : « Se alarga de tanto estirarse para llegar al aro ; igual que el cuello de la jirafa con las ramas de los árboles ».

Le contraste se situe également sur un autre plan : le langage de Verani est extrêmement local, tandis que celui de son collègue se nourrit d'internationalité. On a vu plus haut l'exemple du de la contamination du *voseo* du Río de la Plata à l'impératif utilisé par Verani, en opposition avec l'espagnol castillan de Ledesma, mais le contraste dépasse largement ces détails de conjugaison. Les argentinismes envahissent ainsi les répliques du chroniqueur sportif (sur ce plan-là aussi, il contribue dans une mesure bien supérieure que son compagnon au plaisir et au sourire complice du lecteur) : « Usted me está tomando para el churrete, Ledesma » (p. 102), « a la pipeta » (p. 98), « a la perinola » (p. 111), « La gente se hinchaba las pelotas » (p. 169). L'autre au contraire n'hésite pas à montrer son ouverture sur le monde, non seulement dans ses références géographiques très précises de l'Europe (« un hotel de Leiden, en Holanda. Se ubica » (p. 131)), mais aussi dans l'emploi de termes étrangers qui laissent apparaître un certain snobisme, en continuité avec une

¹⁵¹ *Real Academia* [en ligne]. URL : http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=fruncir.

condescendance presque constante : « Freud entiende las reticencias de Mahler como una *folie de doute* de su neurosis obsesiva », et, quelques lignes plus loin : « Por fin se decide y confirma la interviú » (p. 132).

Verani et Ledesma ne semblent donc pas parler le même langage, quoi qu'il s'agisse de la même langue ; mais en réalité la confrontation des deux est plus complexe que cela, plus nuancée. S'il est vrai que la voix de Ledesma se caractérise par un langage riche et précis et celle de Verani par un langage familier et plutôt maladroit, on peut observer à quel point le premier est tout à fait capable de manier le parler populaire de son interlocuteur, sans aucun doute dans une volonté de se rapprocher de lui, et même de le séduire (nous verrons ces ambiguïtés plus loin). Certaines répliques contrastent en effet avec la froideur formelle habituelle et intègrent notamment des diminutifs sentimentaux (les « – ito », « – ita » dont on a vu qu'ils caractérisent le parler d'un Verani souvent enfantin) : « No era habitual ver a Mahler reirse así. Pero es que viene al encuentro de su hijita, ¿cómo no se va a reir ? [...] Mire a la nena, [...] diga si no es conmovedor » (p. 101). La « nena » est également un terme que l'on imaginerait davantage dans la bouche de Verani, étant un argentinisme, ainsi que les expressions « Tírese un lance » (p. 108), « noventa pirulos » (p. 153) qui ont toutes en commun d'être employées par Ledesma dans des moments – rares – où les interlocuteurs parviennent presque à partager quelque chose : quand le chroniqueur évoque des détails romanesques et fait appel à l'imagination de son compagnon (nous aurons l'occasion d'en reparler au sujet des tentatives de séduction de la part de Ledesma). « Ojo al piojo », « si lo escucha lo pesca¹⁵² » (p. 52), sont également des expressions familières qui cadrent peu avec le sérieux habituel du mélomane, et qui émergent dans un moment où il tente de partager sa passion pour la première symphonie de Mahler, en vain. Mais il arrive aussi que cette tendance à la familiarité ne paraisse pas réellement volontaire de sa part, ou que du moins ce mouvement vers le langage de l'autre n'aille pas vraiment jusqu'au bout, comme dans ces deux répliques où se glisse quelque ambiguïté : « Mahler podía llegar a tener algún, digamos, rencorcito, algún rencor, vamos a decir, respecto de Richard Strauss » (p. 168), « un poco de tirria le había ido agarrando a Strauss ». Dans la première, le suffixe –ito se voit corrigé, repris dans la figure de l'épanorthose, dans un mouvement de recul, comme si le diminutif s'était invité dans la parole de Ledesma à son insu, et malgré lui. Dans la deuxième, le terme de « tirria » introduit

¹⁵² Que Gabriel IACULLI traduit respectivement « Attention ! » et « Si vous l'entendiez, vous vous y laisseriez prendre » (*Dix-sept secondes hors du ring*, p. 57), qui ne rendent pas la familiarité des expressions originales. S'il est difficile de trouver mieux pour « Ojo al piojo » (« faites gaffe » étant bien trop familier, une rime du genre « Attention mon garçon » étant lourde et peu satisfaisante), la deuxième est presque un contresens. Le passage disait : « No sé si me sigue. Si lo escucha lo pesca, Verani, se lo prometo, es una marcha fúnebre en re menor ». Je propose : « Si vous l'écoutez vous pigerez ».

également une ambiguïté, car le dictionnaire de la Real Academia le définit d'abord comme un mot familier, ensuite comme un mot ancien¹⁵³ : on serait tenté d'interpréter l'usage selon la première acception, puisque le verbe « agarrar » est plutôt familier lui aussi, mais rien ne prouve que ce n'est pas le terme ancien de l'homme cultivé qui ait été employé ici. Dans tous les cas, nous assistons bien tantôt à des tentatives de rapprochement, tantôt à des amorces de rapprochement presque involontaires, ce qui nuance la notion d'incommunicabilité concernant ces deux personnages.

Il n'empêche que les malentendus ne cessent de se multiplier entre eux et semblent toujours prendre le dessus, et que leurs langages si différents reflètent bien deux cultures contraires. La référence explicite aux actes de lecture et d'écriture, présents chez l'un, absents chez l'autre, contribue elle aussi à renforcer l'identification de l'un et l'autre à une sphère culturelle bien déterminée. Le souci d'une écriture rigoureuse apparaît presque comme une obsession pour Ledesma, qui ne cesse d'évoquer des détails « que ne peut manquer » de donner Verani dans son article au moment où il l'écrira (des précisions sur Jack Dempsey, des anecdotes sur les surnoms des boxeurs, les poids respectifs des deux pugilistes, les conditions du match, etc.) : « Téngalo en cuenta ahora para escribir la crónica de la pelea, porque el dato es relevante » (p. 77), ou encore : « Este dato no puede faltar en su artículo » (p. 111). Jamais Verani ne répond qu'il suivra ces conseils, et le fait qu'il n'ait pas de crayon sur lui semble révélateur d'une carence plus générale : « Disculpe que no anote, me agarra sin lapicera en la mano » (p. 111). Et surtout, le lecteur apprend par Roque que Verani n'arrive pas écrire sa chronique, allant même jusqu'à lui demander de l'écrire à sa place :

Corría el tiempo disponible para entregar las notas del suplemento [...]. El plazo ya se reducía a dos semanas ; no era poco tiempo, y menos para un periodista, pero a Verani la escritura, como la lectura, no se le daba con facilidad. Esa tarde me insinuó, por primera vez, lo que más adelante me pediría de manera abierta : que yo le escribiese la nota sobre la pelea de Jack Dempsey y Luis Ángel Firpo. (p. 49)

Les remarques de Ledesma quant aux lectures « obligées » – « usted que leyó el cuento de Cortázar bien lo sabe » – sont d'autant plus frappantes que l'on apprend que Verani a même du mal à lire (toujours selon Roque) : « No era un hombre de lectura ágil. Leía murmurando, le costaba ; seguía las líneas de las letras escritas con un dedo o con el borde oscuro de una uña » (p. 23). L'ongle noir, la main sale, semblent exclure irrémédiablement Verani de la sphère des gens cultivés. Quant à la remarque de Ledesma, elle peut être interprétée de deux façons : soit c'est une façon ironique de renvoyer Verani à son ignorance en l'humiliant (ce qu'inciterait à croire son

¹⁵³ « Tirria : coloq : Manía, odio u ojeriza hacia alguien. Ant : Disgusto, enojo », *Real Academia* [en ligne], http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=tirria.

attitude condescendante tout à fait récurrente dans le roman), soit, et je penche davantage pour cette deuxième hypothèse, il croit sincèrement que personne, du moins en Argentine, ne peut ne pas avoir lu Cortázar. Un autre passage semble confirmer cette sincérité : « De Mataderos, para colmo, usted se imagina ese barrio, la muerte, los animales ; me hace acordar al cuento de Esteban Echeverría ». Tout porte à croire qu'il croit réellement partager une référence culturelle avec son interlocuteur, à ce moment du moins ; et que c'est également dans une volonté certaine d'enrichissement de l'autre qu'il dit à Verani : « Le presto sin falta *La interpretación de los sueños* » (p. 133). Cette hypothèse de la bonne foi tendrait par ailleurs à souligner d'autant plus à quel point Ledesma se trompe au sujet de son compagnon (qui vraisemblablement ne lira jamais Freud), à quel point l'incompréhension est extrême. Un dernier détail que nous donne Roque renforce encore davantage l'identification de Verani à une culture populaire marquée par l'ignorance et la faiblesse intellectuelle : le narrateur raconte qu'il a lui-même l'habitude d'aider Quelita, la fille de Ledesma, à faire ses devoirs de mathématiques, séances durant lesquelles Verani se trouve en situation d'infériorité alors que la petite n'a que onze ans : « daba la impresión, en más de un momento, de que quería intervenir, pero sabía que no podría hacerlo sin arriesgarse a decir algo que le avergonzara ». Puis, quand Raquel termine ses devoirs, Verani peut enfin se manifester, et lui apprend à jouer aux cartes : on repense à l'omniprésence du divertissement et à la valorisation du jeu évoqués par Edgar Morin comme une des caractéristiques de la culture de masse¹⁵⁴. On se rappelle également à quel point le jeu de cartes occupait un temps considérable de la vie de Raúl dans *La pérdida de Laura*.

Un autre élément de dichotomie entre Verani et Ledesma, véritable source d'incompréhension réciproque lui aussi, fait justement écho au premier roman de Kohan : l'opposition radicale entre un souci quasi-obsessionnel de la hiérarchisation et de la précision (on se souvient de Miguel et sa manie de distinguer plans, niveaux, sphères) et une forte tendance à l'indistinction et l'approximation (comme chez Raúl obéissant à une loi « du pareil au même »). Les occurrences sont nombreuses, je me contenterai d'évoquer les plus significatives. Celle du sixième chapitre est la plus développée : Ledesma veut faire deviner à Verani combien de spectateurs étaient présents pour assister au match entre Firpo et Dempsey, Verani lui répond que le nombre précis ne l'intéresse pas, tant qu'il sait qu'il y a du monde : « Sí sé decir cuánta :

¹⁵⁴ « La culture de masse peut ainsi être considérée comme une gigantesque éthique du loisir. [...] Le *divertissement* devient un accomplissement en tant que tel. [...] Ce qu'il y a [...], dans les spectacles sportifs, les jeux radiophoniques et télévisés, les sorties et les parties, les vacances, c'est un retour massif aux sources enfantines du jeu », Edgar MORIN, *Op. cit.*, p. 88-89.

mucha, poca o más o menos. [...] Mire, Ledesma, la cosa es más bien simple : cuando el asunto vale la pena, el pueblo va. » (p. 109). Verani se satisfait tout à fait de l'approximation, qualité qui semble insupporter son interlocuteur. L'indistinction a aussi sa place dans l'affrontement, quand Verani avance : « Y no le quepa duda, Ledesma. Pelea Monzón en el Luna Park, juega Ayala en el Gasómetro, toca Troilo en el Malibú, habla Perón en Plaza de Mayo, ¿y qué pasa ? Se llena. El pueblo va. » (p. 109). La tendance à ne pas faire de différence entre les sportifs, les hommes politiques et les musiciens agace fortement le « cultivé » : « Usted mezcla el agua con el aceite, Verani. Habla de cosas tan distintas ». Mais la réponse de l'autre, qui pourtant s'inscrit en continuité avec une tendance qui chez Raúl passait pour de la bêtise (une vision homogénéisante du monde qui ressemblait à de l'abrutissement), a quelque chose ici de presque convaincant, dans la mesure où il parvient à remettre sérieusement en question l'utilité du chiffre que l'autre ne cesse de vouloir lui révéler : « Hablo siempre de la misma cosa, Ledesma : de que la gente no es tonta y sabe cuándo tiene que estar ». Nous sommes face à une machine à tout simplifier, donc, mais aussi face à un sens commun imparable, en tout cas très efficace pour briser la grandiloquence de Ledesma : quand celui-ci lui parle de la « profonde crise existentielle » (« El artista y el abismo, Verani, el artista y el abismo : no sabe qué hacer con su vida » (p. 136)) que traverse Mahler, raison pour laquelle il souhaite rencontrer Freud, Verani répond « ¿qué es lo que le pasa, concretamente? ». Concrètement, le musicien avait des problèmes de couple, et parler avec le grand Freud pendant des heures n'a pas résolu cette crise : Verani ne se gêne pas pour faire admettre cet échec à Ledesma. La simplification peut paraître réductrice (pour lui, la rencontre entre Freud et Mahler, grands hommes de leur époque, n'évoque rien d'autre que « deux types qui bavardent »), cela ne l'empêche pas de s'imposer de tout son poids comme une conclusion incontestable. Par ailleurs, l'extrême rigueur dans la précision n'est pas sans apparaître caricaturale parfois, hors de propos en tout cas dans des conversations de ce type, dans un bar avec un collègue : après que Verani lui a dit qu'il était pressé, Ledesma s'arrête longuement sur les dates : « pero todo esto ocurría en mayo de 1906, ¿se ubica ? », « Mayo de 1906 : fíjese cómo lo mira Mahler », et encore : « Cinco años después, en 1911, Mahler estaría faltando. Y hacia 1923, promediando el mes de septiembre », etc (p. 97). Puis, plus loin : « Sucede en la tarde del 26 de agosto de 1910 en un hotel de Leiden, Holanda. Se ubica » (p. 131). L'intérêt n'est pas de juger qui a le plus tort des deux interlocuteurs, mais de relever que la bataille (ou match de boxe), du point de vue du lecteur – un récepteur subjectif, tantôt attendri, agacé, ami, ou juge malgré lui des personnages –, apparaît réellement équilibrée et se déroule à armes égales : Verani est limité intellectuellement et Ledesma au contraire brille dans l'argumentation, mais l'érudition de ce dernier se fait très rapidement antipathique tandis que la simplicité joyeuse de l'autre est souvent

beaucoup plus attachante. Quant à leurs langages si différents, ils ont chacun leur arme : l'aspect élaboré de l'un provoque une certaine admiration chez le lecteur, l'aspect familier de l'autre fait rire. Du point de vue du lecteur, donc, l'équilibre antagonique semble parfait ; et on ne saurait à qui attribuer la victoire, n'était-ce la mort de Ledesma qui, inaugurant le roman, apporte d'ores et déjà un semblant de réponse symbolique, la mort le condamnant définitivement à rester en dehors du ring).

Les références culturelles, pour finir, constituent elles aussi une « portion » d'incommunicabilité entre Verani et Ledesma. Elles sont nombreuses : pour Verani, ce sont Firpo, Bonavena, Monzón, Ayala, Troilo, Perón, Sandrini, Malvina Pastorino, el Gringo Scotta, la Oveja Telch, Carlos Gardel, Eva Perón. Pour Ledesma, ce sont Mahler, Richard Strauss, Cortázar, Echeverría, Sarmiento, Freud, Dante, Beethoven, Wagner, Bruckner, Schoenberg, Alan Berg. D'un côté, des boxeurs, des footballeurs, des acteurs et actrices, des chanteurs populaires, des figures politiques populaires ; de l'autre, des musiciens et des lettrés. Et, pour approfondir la dichotomie, c'est également l'Amérique (les Etats-Unis mais surtout l'Argentine) du XX^e siècle (siècle d'émergence de la culture de masse) contre la vieille Europe cultivée du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle. Le dialogue ci-dessous montre bien à quel point Verani et Ledesma regardent avec indifférence ou mépris ce qui pour l'autre représente un objet d'admiration totale :

—Ya sé, Ledesma, ya me lo dijo : para usted fue un gran acontecimiento, porque se encontraron a hablar un músico y un psicólogo, y no un Juan de los Palotes con un Zutano o un Perengano.
 —¿Usted no entiende o no quiere entender ? Deme un encuentro entre Ray Conniff y Florencio Escardó, y yo me encojo de hombros. Le hablo de Mahler y Freud, mi amigo, a ver si le entra de una vez por todas en la cabeza. Mahler y Freud. ¿Le entra ? (p. 135-136)

Ce n'est pas forcément que les noms propres à l'univers de l'un soient totalement inconnus à l'autre, on le voit ici, et Ledesma surtout fait preuve d'une réelle connaissance du monde de la boxe et de ses figures majeures ; mais à chaque fois qu'il en parle, c'est avec une distance analytique visant à fouler au pied l'enthousiasme qu'éveillent en Verani ces « olympiens », si l'on reprend le terme de Morin. C'est ainsi qu'il nie en bloc un quelconque goût pour ce sport de brutes : « Para serle sincero, me parece un horror, una bestialidad. Subir a dos hombres a un cuadrilátero para que se maten a golpes me parece una cosa brutal » (p. 29). Et d'insister sur l'imbécillité des pugilistes : « imagínese esa andanada de golpes sobre la cabeza de un pobre muchacho [...], que ya antes de que le pegaran tanto no tendría muchas luces » (p. 35). Puis, après avoir partagé un semblant d'enthousiasme avec Verani lorsqu'ils évoquent ensemble la puissance de Firpo et son surnom de « el Toro Salvaje de las Pampas », Ledesma prend un malin

plaisir à refroidir l'engouement patriotique de son collègue, qui s'émerveille : « El Toro Salvaje de las Pampas. ¡De las Pampas! En ese nombre hay más patria que en la bandera nacional » (p. 72). L'autre lui répond ainsi, premièrement, que ces surnoms font partie des stratégies commerciales qui entourent la boxe (« en el fondo es un negocio. Un negocio y nada más ») ; deuxièmement, que c'est un Américain qui lui a inventé ce surnom, se moquant finalement du manque de connaissance locale impliquée par cette image du taureau de la pampa : « ¿Y qué esperaba, Verani? ¿Que se lo pusiera un gaucho? Si nuestros gauchos saben bien que los toros de la pampa son más mansos que el agua estancada » (p. 73). La chute est savoureuse ; il n'empêche que ce qui était l'une des origines essentielles de l'admiration de Verani se trouve bafouée, et Verani ridiculisé par la même occasion. En continuité avec ce schéma, qui met en branle une machine à broyer les mythes chéris par l'autre, Ledesma brise l'image romantique qui apparaît à Verani lorsqu'il apprend que Firpo s'est entraîné pour le grand match à l' « Abasto Boxing Club » de New-York. Il se met à imaginer avec une joie enfantine que Carlos Gardel, « el morocho del Abasto », devait le regarder depuis le ciel ; or en 1923, le chanteur n'était pas encore mort, ce que lui fait remarquer Ledesma : « ¿Y entonces de qué cielo me habla? Gardel en ese tiempo estaba más sano que nunca. Sano, robusto, rollizo » (p. 195). C'est la deuxième fois que nous rencontrons Gardel démythifié par un opposant à la culture de masse : on se souvient de la remise en question soulevée par Miguel de l'appartenance du chanteur populaire au patrimoine culturel spécifiquement argentin. Dans la même veine, un combat se joue au quatrième chapitre quant à la naissance d'Eva Perón, également sujette à une version double : Ledesma s'applique à corriger l'idée de Verani selon laquelle elle serait née à Junín, en lui expliquant que son véritable lieu de naissance, Los Toldos, avait été remplacé par un autre plus digne, pour occulter la misère de ses origines : « Nació en Los Toldos. Un caserío de mierda. [...] Lo otro es puro invento » (p. 82-83). L'imaginaire est encore une fois attaqué par la rigueur historique, mais cette fois l'argument ne parvient pas à faire changer d'avis le chroniqueur sportif.

Sur ce terrain des mythes recevant des coups, Verani n'est d'ailleurs pas en reste : son mépris des figures admirées par Ledesma est tout aussi écrasant et destructeur, bien qu'il ne parvienne pas à s'appuyer sur des arguments aussi rigoureux que ceux du lettré. Il désacralise ainsi à son tour les mythes de son compagnon : quand celui-ci lui raconte l'entrevue historique, selon lui, de Mahler avec Freud, Verani s'entête à réduire ces deux figures à « deux types qui bavardent » :

—No es una charla cualquiera, permítame que le avise. Es una verdadera sesión de análisis la que mantienen.

—¿Y con eso qué? Yo pienso en un holandés cualquier, que está sentado, como nosotros ahora, tomando algo en el café. Mira por la ventana y los ve pasar. ¿Qué ve? Dos tipos que charlan.

–Algo más que eso, Verani, ¿no le parece ? Es una sesión de psicoanálisis, no una charla común y corriente. De Gustav Mahler, nada menos. Nada menos. Y nada menos que con Sigmund Freud.
–¿Y qué ? [...] Si usted quiere deslumbrarse, deslumbresé. Para mí, son dos tipos que charlan. (p. 133)

L'incompréhension semble irrémédiable (l'expression « dos tipos que charlan » apparaît telle quelle à quatre reprises dans le discours de Verani), car leurs références culturelles sont à des années-lumière les unes des autres. La fenêtre dont parle Verani, et à travers laquelle il propose de regarder les deux « types » de l'anecdote de Ledesma, l'empêche de voir la même chose que son interlocuteur : deux grands hommes. Comme si la fenêtre était une métaphore de la barrière infranchissable entre les deux cultures, dans un rôle assez similaire à celle, munie de barreaux et de rideaux, qui séparait Echeverría des gauchos : ici aussi, elle serait une fenêtre opaque qui ne permettrait de voir que le contour des choses – exactement comme Ledesma voit dans les boxeurs deux brutes qui se tapent dessus, et rien d'autre. Les domaines du langage, de la conception du monde et des références culturelles se superposent ainsi tout au long du roman pour former un amas d'obstacles à la compréhension entre les deux hommes. Cette incompréhension est une source inévitable de frustrations (chacun échoue à partager sa passion avec son interlocuteur) et de conflit, et nous assistons, parallèlement aux dix-sept secondes cruciales de la confrontation entre Firpo et Dempsey, à un véritable match oratoire entre Verani et Ledesma.

3. Un long match oratoire

Nous avons eu l'occasion de voir au cours de l'exploration de la dichotomie différentes anecdotes qui illustrent bien le conflit oratoire entre les deux personnages. En nous penchant minutieusement sur chaque partie de dialogue (chaque sous-chapitre, pour reprendre les termes de découpage choisis plus haut), nous pouvons dégager une structure qui révèle un parallélisme très intéressant entre cette longue lutte entre Verani et Ledesma, et le match de boxe qui s'étend sur dix-sept secondes et sur tout le roman. Tout n'est pas qu'agressivité entre les deux interlocuteurs, loin de là, mais pour expliquer l'aspect général avant d'aborder le particulier, on peut parler d'une curieuse fluctuation de deux mouvements relativement contradictoires dans leurs rapports, qui mènent néanmoins tous deux au conflit : le premier consiste en la démonstration d'une véritable bonhomie chez Verani qui, quand elle s'exprime, engendre une réaction de condescendance de la part de Ledesma (d'où le conflit, à terme, car le mépris du

deuxième finit par agacer le premier) ; le deuxième mouvement quant à lui se caractérise par l'émergence d'un Ledesma doucereux, en posture de séduction, qui provoque le rejet de Verani, parfois assez brutal (d'où à nouveau un déchaînement du conflit). Pour illustrer le premier mouvement, remarquons la bonne volonté de Verani quand Ledesma commence à lui parler de Mahler : il lui demande de lui chanter un petit morceau, histoire d'avoir un aperçu de ce qu'est la musique du compositeur (« Hagamos una cosa, ¿por qué no canta un cachito usted ? » (p. 14)). Le mépris de Ledesma se déchaîne alors même que l'autre a exprimé un certain intérêt :

—¿Usted qué se piensa, Verani, de qué cree que estamos hablando ? Qué se imagina que es la música de Mahler ?

—Yo no me imagino nada, por eso le pido que me cante un poco.

—Usted evidentemente supone que es como un tanguito de Rivero, que uno puede entonar un poco, acá en el bar, y despacharlo sin ningún problema.

—Yo no lo sé. Por eso le pregunto.

—Un disparate, Verani. Un disparate. (p. 14)

Face à une preuve d'intérêt s'élèvent ainsi le mépris et l'agressivité : Ledesma rabaisse des chanteurs populaires qui appartiennent à l'univers culturel de son interlocuteur (quelques lignes plus loin, il poursuit son attaque : « Usted cree que aquí viene un Edmundo Rivero, o que viene un Nino Bravo, y esas canciones se cantan. Y no es así »), premièrement par l'emploi du diminutif (« tanguito ») dans sa dimension péjorative, deuxièmement en confinant la musique attribuée à Verani (et de façon arbitraire, par ailleurs) au lieu populaire que représente le bar, en précisant bien que la musique dont il parle, lui, mérite un endroit plus distingué. Face à cette condescendance, Verani, pourtant relativement patient, se met à hausser le ton quand Ledesma veut lui imposer sa version de la naissance d'Evita : « [irme a la placita] es lo que debería estar haciendo, en vez de perder el tiempo acá, escuchando las boludeces que dice usted » (p. 83). Quant au deuxième mouvement, j'aurai l'occasion d'y revenir lorsqu'il s'agira d'aborder ce que l'on peut appeler un incontestable désir homosexuel (allusif, mais qui ne fait pas de doute) de Ledesma pour Verani, désir jamais assouvi. Je dirai seulement qu'une attitude doucereuse prend parfois la place de la condescendance et de la froideur chez le chroniqueur culturel, et que ces moments coïncident presque toujours avec une attitude moins sympathique chez son collègue.

Si l'on entre maintenant dans le détail des dialogues, un véritable combat se dessine en faisant écho à la confrontation légendaire du 14 septembre 1923. En premier lieu, comme dans la lutte entre Firpo et Dempsey, l'un des deux pugilistes se retrouve longtemps hors du ring : Verani en effet est éjecté du terrain du dialogue – sans que son rôle d'interlocuteur ne cesse, pourtant – pendant tout le troisième chapitre, dans lequel se déroule un long monologue de Ledesma : une description minutieusement technique et à la fois passionnée de la première symphonie de Gustav Mahler. En réalité, voilà un chapitre ambigu, car le lecteur a d'abord l'impression qu'il

s'agit d'un dialogue dans lequel les réactions de Verani ne seraient décrites que par la voix de Ledesma, étant quasi-nulles, soit parce que le mélomane enthousiasmé ne laisse pas le temps à son interlocuteur de s'exprimer, soit parce que celui-ci est tellement indifférent au sujet abordé qu'aucune remarque ne lui vient à l'esprit (« – Si yo le digo, Verani, « enérgicamente agitado », ¿a usted qué le sugiere ? Probablemente nada. Se me quedará mirando, así, sin decir una palabra, como se me queda mirando ahora » (p. 51)); mais bientôt, quelques éléments se glissent dans le monologue qui donnent à penser, plutôt, à une conversation fantasmée par Ledesma. D'abord, le fait que toutes les fois où ce dernier semble répondre à une remarque de Verani, il apparaît très clairement qu'en réalité, ce dernier n'a en réalité absolument rien dit. Les nombreuses anticipations de Ledesma, « usted me dirá », ne sont que le fait de son imagination et jamais on n'a la preuve de leur concrétisation, bien que la première occurrence laisse planer un doute : « La primera sinfonía [...] empieza desde el silencio. Claro, usted me dirá : “Es como empiezan todas las sinfonías” [...]. Usted me dice eso y en apariencia tiene razón. » (p. 45). Il est possible que Verani ait effectivement émis cette remarque... Mais l'occurrence suivante contribue à invalider cette hypothèse : « ... la novena sinfonía de Mahler, que es asimismo la última que alcanzó a completar (usted me dirá : “Para no sobrepasar a Beethoven, que llegó a nueve”) » : tout paraît trop idéal dans cet échange, le lecteur a déjà eu un aperçu de l'ignorance de Verani quant à l'univers de la musique classique. Le glissement de « usted me dirá » à « Si usted me dice, como me dijo, o como *estaba a punto* de decirme » (p. 47, avec une variante quelques pages plus loin : « eso ya me lo dijo, o *estuvo a punto* de decírmelo¹⁵⁵ » (p. 52)) confirme l'hypothèse selon laquelle Verani ne dit rien, et Ledesma imagine tout. Un deuxième élément va dans le sens d'un échange fantasmé par le mélomane : contrairement aux autres chapitres, non seulement le conflit est presque réduit à néant (« Usted me dirá, o podría decirme : “[...] ¡Si la música no representa nada !” Y tendría razón. Toda la razón. » (p. 46), ou encore : « presiento que estamos de acuerdo » (p. 47)), mais Ledesma se permet des familiarités, des approches séductrices qui cadrent mal avec le ton habituel de leurs échanges, et que l'on imagine davantage appartenir au domaine du fantasme. Il lui décrit ainsi les références populaires d'un passage de la symphonie de Mahler :

...una canción infantil del sur de Alemania sobre los funerales de un cazador de lo que participan, amorosamente, los distintos animalitos del bosque : los ciervos, las liebres, una delicia, mire. [...] Si quiere olvidese por completo de los ciervos y las liebres, que yo lo apoyo y acompaño, y entréguese nomás al disfrute de la música como puro juego de formas. (p. 53)

¹⁵⁵ Je souligne.

L'adverbe « amoureusement », le diminutif qui rend plus tendre la description, le champ lexical du plaisir (« *delicia* », « *entréguese* », « *disfrute* »), tout renvoie à la séduction. Les rapports conflictuels disparaissent au profit d'un « nous » qui trouve son harmonie : « *podemos entender, si queremos* » (p. 53), « *no nos vamos a pelear por eso* » (p. 57). Il s'agit bien d'un échange imaginaire, dans lequel le Verani de chair et d'os disparaît au profit d'un Verani rêvé, et qui se laisserait séduire. On peut donc le considérer comme un double du personnage de Dempsey, éjecté hors du ring, mais pour deux autres raisons, également. La première, c'est qu'il est doublement éjecté du terrain de la culture, que Ledesma pose et impose tout au long de leurs échanges : il apparaît clairement hors du terrain de la culture d'élite, et en même temps il se trouve poussé par Ledesma hors de son propre terrain, celui de l'enthousiasme de la masse, que le chroniqueur cultivé semble parvenir à ébranler. La deuxième, c'est qu'à l'instar de Dempsey, éjecté hors du ring, c'est pourtant lui qui semble être le vainqueur final. Ou du moins, c'est le personnage de Ledesma qui est doublement perdant : le dénouement du plan temporel correspondant à l'année 1973, celui des dialogues, se traduit par le refus définitif de Verani de céder à l'invitation de Ledesma. Quant au plan temporel correspondant au présent de Roque, 1993, il est inauguré par la mort du mélomane.

Durant la lutte qui se déroule à travers les dialogues, Ledesma semblait pourtant avoir l'avantage : sa connaissance historique et culturelle apparaissait comme un coup des plus efficaces. A quatre reprises, cette frappe parvient à ébranler son adversaire : d'abord la référence aux origines du surnom de Firpo, le « *Toro Salvaje de las Pampas* », est une attaque puissante à l'enthousiasme patriotique de Verani (chapitre 4) ; ensuite, comme on l'a également vu, la rigueur historique vient briser l'image souriante de Carlitos Gardel du haut des cieux (chapitre 12) ; puis Ledesma a encore le dessus lorsqu'il corrige Verani qui se trompe d'auteur en évoquant l'hymne national argentin (chapitre 13) ; enfin, c'est encore et toujours le patriotisme exalté du chroniqueur sportif (son point faible, apparemment) qui est attaqué par l'adversaire quand Verani imagine le rassemblement massif d'argentins croyant à la victoire de Firpo sur l'Avenida de Mayo, ampleur enthousiasmante brutalement niée par Ledesma et sa « *vérité historique* », car ce n'est pas sur la grande avenue que se sont retrouvés les supporters, mais sur la rue Sarmiento, une rue plutôt étroite (chapitre 16).

Mais les coups du pugiliste Verani sont encore plus difficiles à contrer, et pendant deux chapitres entiers c'est lui qui a clairement le dessus – et non de façon ponctuelle comme son adversaire, qui marque des points seulement dans un sous-chapitre à chaque fois. Sa stratégie à lui, c'est le sens commun, et le lecteur qui se retrouve dans la position de l'arbitre, inévitablement, est forcé de voir un Ledesma « *knocked-out* » dans le premier sous-chapitre du septième

chapitre : après que le chroniqueur culturel s'est plusieurs fois insurgé contre le fanatisme propre à la culture de masse, et dont se rendrait coupable Verani, ce dernier se sert du même coup-argument pour contre-attaquer. Nous sommes à la fin de l'échange dans lequel Mahler et Freud sont réduits par Verani à « deux types qui bavardent », et Ledesma vient de traiter d'insensible son interlocuteur-adversaire, qui riposte en le taxant de « cholulo¹⁵⁶ » (que le traducteur rend par « un malade des célébrités¹⁵⁷ ») :

—... no se ofenda, pero es la verdad. Si yo vengo acá con la *Radiolandia* [...] y le empiezo a hablar de las grandes estrellas, de Sandrini con Malvina Pastorino [...], ¿usted qué me diría ? Que el culto a las estrellas me tiene enajenado. Eso me diría. Y lo peor es que se cree muy diferente, usted, muy diferente. ¿Por qué? ¿Porque las figuritas suyas son un músico y un psicólogo. ¿Y con eso qué, Ledesma? ¿Con eso qué? Se le cae la baba de verlos así, juntos, famosos ; ganas de pedirles un autógrafo le dan. « Para mi hija Quelita ». Me lo imagino, creamé. ¿Eso qué es, Ledesma? Cholulismo. Cholulismo puro. Así está usted, Ledesma, como Cholula : loco por los astros. (p. 134)

On imagine Ledesma sonné devant cet argument imparable, et c'est dans un soupir qu'il semble prononcer sa dernière réplique impuissante : « Madre mía ». Parfois, ce n'est non plus le sens commun mais le préjugé qui permet à Verani de prendre le dessus, notamment le préjugé antisémite dans cette fin d'échange qui a des allures de chute (et qui semble figurer la chute de Ledesma en tant que pugiliste) :

—Qué quiere que le diga, Ledesma. ¿Éstos son sus grandes hombres ? Cornudo, trepador y renegado.
 —Digamos, mejor : liberal, ambicioso y astuto.
 —No, no, no, no : cornudo, trepador y renegado. ¿Y sabe por qué ? Por renegado, tuvo su escarmiento. Porque si era judío, era judío, viejo, a jorobarse. Se pasó de bando y tuvo su escarmiento : apareció un judío, y lo cagó. (p. 143)

Ledesma vient de lui raconter que quelques jours après la mort de Mahler, sa femme Alma a reçu une facture de la part de Freud pour la fameuse consultation ; Verani dit que cela ne le surprend pas, car « c'est ce que font les Juifs » (« Unos miserables. Son, como usted mismo, Ledesma, acaba de contar, capaces de cobrarle a un muerto. A un muerto, mire » (p. 142)). L'autre lui répond que Mahler lui-même était juif, mais s'était converti au catholicisme, d'où cette réplique de Verani, qui s'impose d'autant plus que c'est celle qui clôt non seulement l'échange, mais également le chapitre.

Le long match oratoire se caractérise donc par une alternance de coups plus ou moins forts des deux adversaires, mais pas seulement : comme dans un match de boxe, il existe aussi de

¹⁵⁶ Adjectif qui vient du nom de la protagoniste d'une bande dessinée humoristique, *Cholula, loca por los astros*, et qui sert à qualifier un admirateur inconditionnel des stars de la télévision et du cinéma. Academia argentina de Letras, *Diccionario del habla de los argentinos*, Buenos Aires, Espasa, 2003, p. 227

¹⁵⁷ *Dix-sept secondes hors du ring*, *Op. cit.*, p. 146.

longs moments dans lesquels aucun des deux ne domine l'autre, dans lesquels aucun coup n'est donné ; comme deux pugilistes qui ne cessent d'échanger des regards avant de frapper, Verani et Ledesma échangent des mots, et ces mots, parfois, les rapprochent incontestablement. Le point de vue de l'arbitre oriente par ailleurs le regard du lecteur vers l'aspect sensuel du combat de boxe, à travers son évocation des corps virils et robustes dont la quasi-nudité et le corps-à-corps le troublent douloureusement. Nous verrons dans quelle mesure les deux adversaires se rapprochent, dans une partie ultérieure consacrée au désir frustré, l'objectif étant, pour l'instant, de relever tout ce qui assimile les échanges entre nos deux personnages à un combat de boxe. Les mouvements de rapprochement, pour conclure sur ce roman, semblent nuancer la notion d'incommunicabilité dont je parlais plus haut, l'idée selon laquelle nous avons affaire à deux sphères qui ne parviennent jamais à se toucher. Cependant, ces mouvements peuvent aussi être vus comme ce qui rend encore plus cru et inéluctable l'échec final de la communication entre les deux personnages, puisque le refus de Verani, tout dernier mot du roman, semble résonner à l'infini :

—¿No se vendría, entonces, una noche a casa, compartimos unos vinos, unos quesos, y nos quedamos escuchando música juntos?

—La verdad que no. (p. 231)

E. El Dueño et Giménez, narrateur contre personnage dans *Cuentas pendientes*

... *viejitos piolas y no tanto*¹⁵⁸

L'avant-dernier roman de Kohan publié à ce jour, *Cuentas pendientes*, reprend un antagonisme qui s'inscrit en continuité avec celui traité dans les quatre romans que je viens d'analyser : pour le résumer en quelques mots, il s'agit encore une fois d'un face-à-face entre deux individus qui ont bien du mal à communiquer. L'un est écrivain, l'autre est un pauvre homme de la masse. Néanmoins, Kohan donne ici une forme tout à fait particulière à cet antagonisme : la confrontation s'établit en réalité entre le narrateur, dont on apprend au quatorzième chapitre qu'il est en même temps le personnage de « El Dueño », et le personnage principal, qui doit plusieurs mois de loyer à ce propriétaire malchanceux. La lutte est fondamentalement inégale, puisque tout le récit consiste en un acharnement du narrateur contre son personnage, Lito Giménez. Le premier s' imagine les pires choses sur son ennemi et prend un plaisir pervers à le dépeindre comme un misérable vieillard croulant, raciste, vicieux, dégoûtant, vautré dans un quotidien pathétique ; par son statut de narrateur tout-puissant, il monopolise le discours haineux face auquel Giménez n'a aucun moyen de se défendre, sauf à la fin du roman qui confronte enfin les deux personnages (là, c'est finalement l'écrivain qui finit perdant, comme on le verra). La cruauté extrême de ce narrateur, qui constitue un défi narratif incontestablement très intéressant, rend cependant la lecture particulièrement inconfortable ; ce qui est très gênant, ce n'est pas tant son caractère foncièrement antipathique que le fait que l'on découvre ensuite que ce même narrateur-personnage est un double de Kohan (face à Giménez, il se présente comme un écrivain et évoque une trame facilement reconnaissable pour un lecteur familier de son œuvre, celle de *Segundos afuera*). Et entre jouer à faire croire que le narrateur est lui-même, et se mettre réellement en scène, la frontière est trop fine pour ne pas provoquer un malaise certain, puisque l'on est amené à croire réellement, ne serait-ce qu'un instant, à un Kohan antipathique, élitiste dans le pire sens du terme, et même singulièrement masochiste à la fin du roman (attitude presque aussi

¹⁵⁸ Anonyme, « Kohan, Jeanmaire y Magnus debatieron sobre viejitos piola y no tanto », *Clarín* [en ligne], mai 2010. URL: http://weblogs.clarin.com/diariodelaferia/2010/05/05/kohan_jeanmaire_y_magnus_debatieron_sobre_viejitos_piolas_y_no_tanto/

inconfortable à lire que le reste). Pourquoi jouer à un jeu si dangereux ? A lire les entretiens consacrés à ce roman, il semble que le défi narratif ait dépassé toute autre considération : si les lecteurs ont envie de juger l'homme Kohan, tant pis. Il raconte d'ailleurs que s'il s'est mis en scène lui-même, c'était pour ne pas qu'on croie qu'il a voulu insulter insidieusement tel ou tel écrivain : « Puse mucho cuidado en que no pareciera una parodia de esa clase de escritor que no soy. [...] Para que no se crea que hay un ajuste, una venganza o una peleíta con tal o con cual, si a un tipo de escritor tenía que remitir el narrador era a alguien que no fuese distinto de mí¹⁵⁹ ». Et si on lui demande le pourquoi de cet acharnement contre Giménez, il répond qu'il se sent mal à l'aise face à la tendance qui consiste à tout pardonner aux personnes âgées¹⁶⁰, sous prétexte que leur faiblesse physique donne l'impression qu'ils sont sans défense.

Toujours est-il que *Cuentas pendientes* m'apparaît comme un livre à ne lire qu'une fois : à la première lecture, en effet, le rire (gêné) est possible ; à la deuxième, où l'identification est désormais établie, c'est l'écoeurement et la gêne qui prennent définitivement le dessus. Certes, dans les autres romans, une certaine négativité touchait plus ou moins la sphère populaire, mais il y avait toujours une compensation quelconque et même un équilibre dans la dichotomie : entre Raúl et Miguel, la voix du narrateur s'effaçait pour laisser parler les personnages ; Raúl avait quelque chose d'odieux, mais Miguel ne manquait pas de ridicule. Dans le couple Alfano-Vicenzi, le premier était touchant, au moins autant que pathétique, et l'antipathie un peu ridicule du deuxième était rendue plus humaine par le dénouement. Verani et Ledesma de leur côté offraient un choc de personnalités palpitant, plein d'ambiguïtés. Quant aux gauchos, le narrateur qui les mettait en scène était certainement très injuste et cruel, mais on pouvait y voir un jeu d'exacerbation du discours partial, traditionnel, sur la barbarie... Ici, le déséquilibre est décidément trop injuste, il est trop difficile pour le lecteur d'y adhérer ou de s'en amuser. Rien n'est épargné à Giménez, dont le quotidien se déroule sous nos yeux et qui croule sous le poids de la vieillesse et de la conscience de sa propre médiocrité. Tyrannisé par sa femme Elvira qui prend plaisir à lui gâcher la vie, il a pour habitude de chercher la compagnie d'une prostituée vieille et flasque auprès de laquelle il n'arrive plus à avoir d'érection. C'est seulement lorsqu'il se retrouve seul à seule avec sa belle-mère, presque centenaire et paralytique, que le membre (qui lui aussi a son lot de qualificatifs impitoyables) réagit à la grande consternation de son propriétaire, qui n'a plus aucune autorité sur lui. Car Giménez, c'est aussi un corps de quatre-vingt ans auquel

¹⁵⁹ Silvina FRIERA, « La imaginación es la impotencia, no el poder », *Página/12* [en ligne], avril 2010. URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-17582-2010-04-12.html>.

¹⁶⁰ *Ibid.*

rien n'est épargné : en plus de cette virilité sexuelle bafouée, il est assailli de problèmes gastriques (« Ese dique de acidez que es el estómago de Giménez » (p. 70)) et d'insomnies (« podría haber supuesto que otra impiadosa noche de insomnio lo azotaba, ensañándose con él » (p. 67)). Pour couronner le tout, les ennuis financiers pour lui sont une grande source d'angoisse ; le vieillard ne parvient pas à payer son loyer et le propriétaire de son appartement se montre de moins en moins patient, de plus en plus pressant à mesure que les mois se suivent et que la dette s'accumule. Voilà dans les grandes lignes cette existence misérable, qui se dessine sous les effets de ce qu'il faut bien appeler un abus de pouvoir, de la part de celui qui dispose de l'arme fatale que représente l'écriture.

L'analyse n'en est pas pour autant dépourvue d'intérêt, au contraire : elle représente elle aussi un défi, et un défi plus difficile à relever que pour les autres romans, dont les éléments antagoniques se situaient sur un même plan. Ici nous sommes d'abord forcés de douter de tout ce que décrit le narrateur mû par la haine, et ce dès la première ligne : si l'on apprend très tard que El Dueño et lui sont un seul et même individu, il n'y a néanmoins pas d'ambiguïté sur le fait que le récit est le fait de l'imagination du narrateur. La première phrase du roman se présente en effet ainsi : « *Tengo para mí* que Giménez, tarde en la noche, arrastra los pies cuando entra en la cocina » (p. 9). Puis, on comprend assez rapidement que le jeu consiste à s'acharner sur le personnage dont la vie décidément se résume à une succession d'échecs : « falla en todo, no pega una » (p. 36). D'autre part – difficulté supplémentaire dans l'observation des adversaires –, du narrateur qui tient le rôle d'antagoniste face à Giménez, on ne connaît que cette haine farouche qui transpire à chaque ligne ; il ne dit rien de lui-même (en tout cas pas explicitement) jusqu'au chapitre « XIV, 15 », où apparaît brusquement le « yo » du Dueño pour coïncider avec celui du narrateur. Il semble que nous ayons là, et d'une façon relativement similaire à l'effet produit par la structure de *Los cautivos*, un déséquilibre complexe inhérent au système binaire. Cependant, les précédentes analyses m'ont permis de comprendre à quel point la seule opposition à l'Autre pouvait en dire beaucoup sur l'Un. Ainsi, par exemple, l'idéologie d'extrême-droite si complètement univoque de Giménez, à travers les mots du narrateur, nous dit sans aucun doute que ce narrateur adhère à l'idéologie la plus contraire possible... Nous verrons que la chose se complique dans d'autres domaines, et notamment celui du langage, qui révèle un narrateur tantôt friand d'expressions populaires (le plaisir de la grossièreté notamment ne fait pas de doute, à mon sens, et rappelle beaucoup la drôlerie d'un Alfano ou d'un Verani), tantôt narquois vis-à-vis d'elle car y trouvant de nouvelles occasions pour rabaisser son personnage ; la dimension scatologique, très importante, présente une ambiguïté similaire. La confrontation finale entre les deux personnages simplifie quant à elle l'analyse de l'antagonisme, à travers un duel direct entre deux

postures littéraires : une littérature de divertissement et de suspense prônée par Giménez, une littérature apparemment davantage portée sur la dimension théorique – dans laquelle la trame policière est mise au service d’une théorie particulière – postulée par l’écrivain-propriétaire.

1. Un narrateur de l’élite contre la bêtise et le fascisme

Giménez est représenté comme un individu assez simple d’esprit, qui réfléchit peu. Son visage un peu hébété rappelle à un certain moment celui des gauchos, dont l’inexpressivité reflétait un manque total de réflexion : lorsque son ami le colonel Vilanova lui raconte une plaisanterie (de mauvais goût, mais aisée à comprendre), celui-ci ne parvient même pas à faire comme s’il avait compris : « se lo queda mirando, con la sonrisa ausente y límpida de las personas que en nada piensan » (p. 51). L’incompréhension dure longtemps : « No lo capta, no lo sabe, y se lo queda mirando así, sin expresión, sin ansiedad, en una nada nubosa, en una flotación de limbo » (p. 51). C’est un homme que le narrateur s’amuse à décrire comme inculte, également, même s’il précise à plusieurs reprises que Giménez aime beaucoup regarder des documentaires à la télévision, dans un désir de se cultiver. Rien de très contradictoire, néanmoins, ne ressort de cette nuance – ce qui aurait pu surprendre, en effet, c’est qu’au sein d’un univers fictionnel si tranché, avec un personnage associé à la culture de masse, on nous le présente quelque peu instruit – car ce que préfère le vieillard, ce sont ceux qui traitent de la Seconde Guerre Mondiale et qui le confortent dans ses penchants pour le nazisme (on y reviendra). Giménez inculte, c’est aussi une occasion pour le narrateur de mettre en évidence le fait que lui est cultivé, au contraire. Ainsi, évoquant un film ayant beaucoup marqué Giménez et qui raconte l’histoire d’un homme à deux têtes, le narrateur ne se prive pas pour préciser : « Bicéfalo se dice, Giménez no lo sabe » (p. 79).

Giménez ne comprend pas non plus le second degré, et en cela, il rejoint tous nos personnages populaires dans leur vision d’un langage univoque. Et comme tous les autres, il fait face à un antagoniste, ici le narrateur, qui sait jouer avec la polysémie. La scène qui m’intéresse consiste en une transcription des pages de journal que lit Giménez (et dont les pensées inspirées par la lecture apparaissent entre parenthèses), en l’occurrence les annonces de location d’appartements, les ventes de voiture d’occasion, les courses de chevaux, l’horoscope, et surtout

le « rubro 59 », traditionnelle page de *Clarín*¹⁶¹ qui propose des annonces pour des rencontres coquines. L'une d'elles interpelle Giménez, qui n'en comprend pas le second degré : « Abogada 21 años. Recién recibida. Experta en el artículo 69 !! Cumple tu fantasía ». Entre parenthèses, Giménez se demande innocemment de quoi parle l'article 69 (« (no figura el precio. Qué dirá el artículo 69 ? » (p. 85)). Ailleurs, une grande tirade du colonel Vilanova contre les gens qui veulent « remuer des choses du passé » montre un Giménez qui dit oui à tout, sans forcément comprendre ce que veut dire son interlocuteur, et répond en fonction de ce qu'on attend de lui : « (Vilanova insiste : ¿no ? ¿no ?; hasta obtener el consentimiento de Giménez, que se lo concede presto en cuanto advierte que es eso lo que el otro busca) » (p. 108).

Il n'est par conséquent pas très étonnant de voir que Giménez est totalement influençable, manipulé de la pire des manières par les médias argentins ; le trio télévision-radio-journaux, (on se rappelle à quel point les deux premiers supports contribuaient à forger les opinions arrêtées de Raúl) le maintiennent dans la bêtise et l'ignorance, avec un certain type de discours populistes tout faits qui flirtent dangereusement avec des idées d'extrême-droite, auxquelles il adhère sans retenue. Au cas où ce ne soit pas assez clair, le narrateur met dans sa bouche, en style indirect libre, le terme extrêmement péjoratif employé pour désigner les gens de gauche : « zurdos » (p. 34)). Le narrateur lui attribue toutes les caractéristiques du fasciste bête et méchant. Son attirance pour le nazisme ne fait aucun doute : d'abord, il collectionne les avions miniatures de la Luftwaffe, et la raison invoquée par le narrateur, sa « passion pour le vol » (« por afición al vuelo » (p. 31)) sonne faux et attire encore plus l'attention sur ce détail : si ce n'était que par goût pour les avions, pourquoi précisément ceux de l'armée allemande ? A deux endroits du roman, par ailleurs, Giménez regarde des documentaires sur la Seconde Guerre Mondiale, et les réflexions qu'ils lui inspirent le situent sans conteste dans le camp des nazis. Dans les premières pages, il frôle le négationnisme : « ¿Será cierto que murieron tantos judíos en las cámaras de gas de los campos de trabajo de Polonia, o por detrás está el sionismo fraguando cifras y cultivando la exageración ? » (p. 13). Plus tard, le deuxième reportage lui donne l'occasion (ou plutôt, faudrait-il toujours répéter, donne l'occasion au narrateur acharné) de qualifier de « sauvageries » ce dont était capable le camp des Alliés (p. 74), « sauvageries » qui expliquent que Goebbels et sa femme aient donné la mort à leurs propres enfants, pour leur éviter des représailles barbares.

¹⁶¹ Rubrique du journal *Clarín* interdite en juin 2011 par un décret du gouvernement de Cristina Kirchner et dont Kohan évoque brièvement la disparition dans une chronique de *Perfil*, dans laquelle il s'intéresse au « Rubro 56 » (site de rencontres dépourvue de la dimension érotique du « Rubro 59 ») qui lui n'a pas disparu. Martín KOHAN, « La oferta del rubro 56 », *Perfil* [en ligne], août 2011. URL: http://www.perfil.com/ediciones/2011/8/edicion_596/contenidos/noticia_0024.html

Giménez est bien évidemment antisémite, et les remarques qui le soulignent ne pouvaient pas manquer au tableau. Le narrateur le présente en train de commenter les petites annonces de locations d'appartement, et quand ces derniers sont situés dans la zone de Once, ils sont rapidement écartés par le vieillard malgré leurs qualités intéressantes, parce qu'il s'agit du quartier juif de Buenos Aires. Une petite plaisanterie fondée sur un préjugé antisémite fait d'ailleurs son apparition au quinzième chapitre : « El precio del jamón trepa a las nubes. Con razón los judíos no lo comen » (p. 120). Plus précisément, elle inaugure ce chapitre crucial de l'arrivée de El Dueño. Même si on voulait résister à l'identification de l'écrivain avec Kohan, d'origine juive, une réplique du personnage incite à penser à l'associer aux pratiques judaïques : Giménez lui propose de grignoter quelque chose, il répond que oui, mais pas de charcuterie (« fiambre no », (p. 144)). Cette plaisanterie, qui, il faut le préciser, n'en est probablement pas une pour Giménez qui est celui qui la formule (deux arguments me poussent à le penser : premièrement, on le sait antisémite ; deuxièmement, on sait qu'il ne comprend pas le second degré, et doit être incapable de s'en servir lui-même), permet de renforcer l'antagonisme auquel nous a préparé toute la première partie, et qui va s'accroître dans le face à face. Elle dévoile aussi une certaine autodérision¹⁶² de la part du narrateur, et de l'auteur, qui annonce peut-être la position de faiblesse qui va être la sienne dans la scène qui va suivre, une confrontation au cours de laquelle le personnage de l'écrivain est bien plus malmené que celui de Giménez. Ce dernier, pour en revenir à lui, fait également preuve d'un racisme farouche envers les habitants du nord de l'Argentine et méprise en général tout ce qui a trait à la province, et enveloppe d'une même haine tous les « negros ». Il insulte ainsi mentalement une jeune prostituée dont l'accent le renseigne sur ses origines : « dedujo que venía de alguna de las provincias del norte, y fue esa certificación la que inspiró su pronta réplica (« coya¹⁶³ de mierda ») » (p. 35). Ses goûts pour les prostituées révèlent une exclusion nette par couleur de peau, et, comme si ce n'était pas assez clair, une valorisation toute particulière pour l'authentique blondeur : pas question d'avoir ni une « cordobesa », ni une

¹⁶² Le recours aux blagues antisémites n'est pas rare chez Kohan : on en trouve dans « La base de la fortuna » (*Una pena extraordinaria*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 1998, p. 31-40) axé entièrement sur le préjugé du Juif avare, dans *Segundos afuera*, également sur le thème de l'avarice. Le préjugé antisémite constitue, notons-le, une composante importante de l'humour juif lui-même. Deux interprétations de ce recours s'opposent : celle du « masochisme souffreteux » contre celle d'une autodérision rendue possible par une certaine fierté, « une perception inconsciente ou préconsciente du niveau élevé de leur propre valeur émérite », Gérard RABINOVITCH, *Comment ça va mal ? L'humour juif, un art de l'esprit*, Paris, Bréal, 2009, p. 11-12.

¹⁶³ La définition première renvoie à l'empire Inca, où « coya » est une femme qui jouit d'un statut élevé : « Entre los antiguos incas, mujer del emperador, señora soberana o princesa », *Diccionario de la Real Academia española* [en ligne]. Il est évident que Giménez l'emploie dans un autre sens. Ne trouvant le terme dans aucun dictionnaire officiel (ni même le *Diccionario del habla de los Argentinos*), nous devons nous contenter du seul site le mentionnant : « COYA, KOLLA o COLLA. Nombre genérico que se da a los aborígenes de Jujuy o Bolivia, de ascendencia quichua, aimará, o de alguna otra parcialidad indígena del Altiplano », www.que-significa.com.ar/significado.php?termino=coya.

Bolivienne, ni une Paraguayenne, mais une Allemande bien blonde, au contraire, inspire une note positive dans la marge du journal : « alemana, sí. Anotar teléfono » (p. 85).

On le voit, les qualités du fasciste sont développées avec grand soin par le narrateur. Un discours sécuritaire extrêmement agressif se manifeste fréquemment chez le vieillard, également. C'est d'abord à la radio que surgissent les premiers arguments, et le détail a peut-être son importance : notre personnage a l'air très influencé, voire manipulé par les médias, et la culture de masse se manifeste là dans sa fonction la plus essentielle. La voix nocturne de la radio, cette voix semblable à une musique de fond chez Elvira, la femme de Giménez (« En la habitación de su señora está prendido un velador, y también, como siempre, la radio a transistores » (p. 18-19)), fait penser à la voix de Big Brother qui dans le roman de George Orwell envahit les foyers à toute heure¹⁶⁴ pour imposer sa vérité à force de la marteler :

una voz nocturna y grave explica [...] que no habrá remedio posible para el flagelo de la delincuencia en la Argentina mientras las leyes sigan permitiendo que los criminales entren por una puerta y salgan por la otra, se deduce que de la cárcel. (p. 19)

La peine de mort est ainsi prônée comme la seule solution véritable au drame argentin : « ¿Si los violadores no tienen curación, qué esperan nuestros legisladores para votar la pena de muerte ? » (p. 22). Giménez reprend à son compte ce type d'opinion dans une conversation de café (le café du quartier, le café familial, pleinement intégré dans la routine du protagoniste, qui rappelle celui où se rassemblaient Raúl et ses amis) : « Comenta un poco con Salazar, el de la caja [...], la desgracia de tener una justicia que es blanda o es cómplice y le hace el caldo gordo a los criminales atando de pies y manos a la fuerza policial » (p. 27).

L'ancrage du personnage dans la religion catholique contribue à la noirceur du portrait. Précisons-le, la religion chrétienne en elle-même ne semble pas être l'objet direct de l'attaque (au maximum, l'élément pourrait s'ajouter à la logique du système binaire, face à la religion juive du personnage antagonique) : c'est plutôt la mise en application des préceptes catholiques, de la part du couple Giménez, qui est condamnée dans sa rigueur tout à fait néfaste. C'est leur fille Inés (le nom imaginé par le narrateur, ensuite rectifié par Giménez lors de leur échange : elle s'appelle en fait Mercedes) qui en subit les conséquences : depuis que son mari cesse de l'accompagner dans ses visites à ses parents, il est peu à peu devenu évident que leur couple va mal. Mais Elvira, qui est le chef de famille – car l'impuissance de Giménez se conjugue à tous les domaines –, est très

¹⁶⁴ « A l'intérieur de l'appartement de Winston, une voix sucrée faisait entendre une série de nombres qui avaient trait à la production de la fonte. [...] Winston tourna un bouton et la voix diminua de volume, mais les mots étaient encore distincts. Le son de l'appareil (du télécran, comme on disait) pouvait être assourdi, mais il n'y avait aucun moyen de l'éteindre complètement ». George ORWELL, *Op. cit.*, p. 12.

claire sur ce point : il n'est pas question qu'ils envisagent de divorcer, car « ce que Dieu a uni, que l'homme ne le sépare pas ». Elle lui conseille vivement de se débrouiller pour ne pas trahir ce précepte. En d'autres termes, de faire semblant, comme elle-même le fait avec son mari depuis des années : ils vivent dans des appartements séparés, lui au rez-de-chaussée et elle au troisième étage du même immeuble, et ils ne l'ont jamais avoué à leur fille. Ils s'arrangent à chaque fois pour que Giménez rejoigne sa femme quelques minutes avant la visite d'Inés. Un second détail, qui relève du non-dit, associe le catholicisme de la famille Giménez avec l'horreur, et en l'occurrence c'est encore l'extrême-droite qui continue à envelopper ces personnages contre lesquels écrit le narrateur : les liens de complicité entre l'Eglise catholique argentine et la dictature militaire. Elvira qui revient de la messe raconte à Giménez comment le curé se solidarise avec les bourreaux dont on comprend qu'ils ont été récemment livrés à la justice, et qui sont désignés par leurs partisans sous le terme de « patriotes » : « a manera de desagravio, el párroco decidió que quedaran vacíos los asientos que usualmente ocupan los patriotas ahora perjudicados por la prisión domiciliaria » (p. 66). La complicité du couple Giménez avec les militaires est encore davantage soulignée par le lien étroit entre le vieillard et le colonel Vilanova, qui leur a donné la petite en adoption : « la ayuda decisiva que les prestó, hace más de veinte años, para que a Inesita la tuvieran ellos y no alguna otra familia y el sueño de la hija propia pudiese hacerse realidad » (p. 28). L'amour du père supposé adoptif aurait pu constituer une petite lueur parmi tant d'obscurité, tant de circonstances aggravantes ; mais cet amour n'est pas assez fort pour décider Giménez à prendre la défense de sa fille devant les attaques de la mère (il ne dit absolument rien), cette fille à qui ils mentent sans scrupule (la mère insiste, étrangement, sur le fait qu'Inés est née à la maternité (p. 45)). Ce que le non-dit a de pire dans la société argentine, le narrateur en affuble ainsi son personnage ; en cela, Kohan a vraisemblablement voulu jouer le jeu de la haine jusqu'au bout, pour que le lecteur ne ressente même pas de pitié pour ce vieillard malgré tout pitoyable en bien des aspects.

En tant que catholique, donc, Giménez semble se croire le garant de la morale ; c'est en tout cas ce que suggère l'emploi du terme de « desviado » que lui attribue le narrateur, terme qui fait d'ailleurs écho aux obsessions de Raúl dans *La pérdida de Laura*. Pour Giménez, les individus « détournés » de ce qu'il considère comme le droit chemin représentent un poison pour la société et il refuse de s'y intéresser lorsqu'il parcourt le journal : « El resto del diario lo sobrevuela o lo descarta : las mentiras de la política, el deporte que ahora es puro negocio, la manga de desviados que sale en la televisión y en el cine, la droga en el rock and roll, el sida » (p. 28). L'homophobie n'est pas loin, bien sûr, elle est même déjà insinuée dans le terme de « desviado », bien que dans cette phrase il semble être employé dans un sens général. Le colonel fait ainsi preuve d'un

machisme primaire et Giménez reprend à son compte l'argumentation du vieux militaire : « la degeneración avanza, incontenible (como dice el coronel Vilanova : ser un hombre de verdad va a ser pronto una rareza) » (p. 72). Du machisme à l'homophobie, il n'y a qu'un pas, que Giménez franchit quatre pages plus loin : la jeune prostituée qu'il parvient à se payer (grâce au colonel qui l'a bien récompensé de son travail : repérer dans les petites annonces des offres d'achat et de vente de voitures d'occasion) a une petite poitrine qui lui donne l'apparence d'un jeune garçon ; Giménez écarte rapidement « cette néfaste analogie » (p. 76), lui préférant l'image d'une enfant (« una nena pongamos de once años, once o doce, por qué no » (p. 76)). Le tableau du parfait fasciste est complet, sans parler de la dimension nauséuse perverse de ce dernier détail, dimension dont on verra qu'elle est, elle aussi, très largement exacerbée par l'imaginaire malade du narrateur.

2. Langage littéraire, langage populaire

La question du langage complexifie quelque peu l'antagonisme entre le narrateur et le personnage. L'expression populaire est utilisée dans une large mesure par le narrateur comme une arme éminemment efficace dans son pouvoir de dégradation de l'ennemi ; tantôt en style direct, tantôt en style indirect libre, la parole populaire et souvent grossière de Giménez sert à refléter, justement, son côté grossier et vulgaire. Néanmoins, et l'ambiguïté est ici très intéressante, il arrive parfois que l'on ait du mal à distinguer ce qui est de l'ordre du discours indirect libre (attribué à Giménez) du discours du narrateur lui-même, dont on sent bien qu'il prend un plaisir certain à jouer avec ce langage populaire. Cette dimension de plaisir paraît le rapprocher de son ennemi, réduire l'antagonisme. Certains moments allègent quelque peu la sensation oppressante que donne la lecture, que j'évoquais plus haut : on sourit parfois face à des expressions savoureuses du langage populaire : « pega su flor de portazo » (p. 26) « Giménez el lerdo, el más lenteja de los lentejas » (p. 31), « La pijita, Lito, dame la pijita » (p. 34), « Ojito, che » (p. 23, p. 41), « flor de chorro » (p. 84), « [una] yegua lenta como un empleado público » (p. 95) « ando más seco que una suela » (p. 136). Souvent, il est donc très difficile de percevoir si le narrateur utilise ce langage pour se moquer, ou seulement pour se défouler lui-même, lui, dont on apprend à la fin qu'il est un écrivain et professeur de castillan pointilleux, et dont les nerfs ne sont pas en très bon état. La perception par Giménez du film *Casablanca*, que le lecteur peut aisément reconnaître (même si elle est déformée par de mauvaises interprétations) présente cette même ambiguïté, ce

même caractère double. Elle est truffée de vulgarités, et c'est surtout leur contraste provocateur avec la beauté romantique du film qui produit un effet comique :

... y entonces ella ni lerdá ni perezosa se las arregla para enredarse con otro que ni sabe en la que se está metiendo. Pasan unos días de romance nada menos que en París, que es la ciudad de los romances. Mucho beso y mucho abrazo, mucha risita de a dos. [...] [En la estación] es todo un quilombo: llueve, hay gente apurada por todas partes. [...] Monta un cabarulo : un boliche de timba, chupi y buen levante, etc. (p. 96-97)

Pour le vieillard, le complexe triangle amoureux¹⁶⁵ peut s'expliquer en ces termes : « Es la historia de una mina que anda con dos tipos a la vez » (p. 96). Le résumé est un peu rapide... Cela dit, la dimension vulgarisatrice n'empêche pas l'affirmation d'être vraie : le dilemme de la protagoniste a beau être déchirant, les relations ont beau être complexes, il n'y a rien de faux dans l'affirmation qu'il s'agit de l'histoire d'une femme qui aime deux hommes... Petite provocation pour l'intellectuel qui sacralise ses classiques, en même temps qu'un peu de dérision envers lui-même, narrateur de l'élite ? On ne peut s'empêcher de penser à Ledesma et sa consternation devant la réflexion tellement réductrice de Verani, qualifiant Freud et Mahler de « deux types qui bavardent ».

On l'a vu, le langage des petites gens, c'est aussi un langage qui taît beaucoup de choses, et cet aspect sépare Giménez et sa famille du narrateur de l'élite : ils vivent dans le non-dit. On a vu en effet qu'ils ne disent pas à leur fille qu'elle est adoptée, ni qu'ils vivent dans deux appartements séparés ; citons aussi cette occurrence, dans un passage où Giménez doit surveiller sa belle-mère, pour s'assurer qu'elle va bien – et ne meure pas, même si jamais personne n'exprime cette évidence : « verla que esté bien, [...] que no se tuerza ni se caiga, y también, en cierto modo, pese a que nadie lo dice nunca ni sería tampoco capaz de decirlo, que no se muera » (p. 60-61). Le narrateur, au contraire, s'applique à mettre en évidence la vérité (ou plus rigoureusement, ce qu'il imagine être la vérité, dans sa volonté de créer un univers où rien n'échappe à la noirceur), l'écriture ayant cet avantage de pouvoir dire sans vraiment dire quoi que ce soit d'explicite. Le discours de Vilanova est très emblématique de ce non-dit qui en dit beaucoup : on comprend très facilement qu'il est un des militaires que la justice s'est mise à poursuivre quand les « Leyes de Punto final y de Obediencia debida¹⁶⁶ » ont été abrogées en 2003, ayant été déclarées inconstitutionnelles par le Congrès ; aucun terme concret du lexique de la dictature n'est prononcé, mais on identifie aisément les « vieilles » dont il parle aux Abuelas de la

¹⁶⁵ Michael CURTIZ (réalisateur), *Casablanca*, 1942.

¹⁶⁶ Lois promulguées en 1986 et 1987, sous la présidence de Raúl Alfonsín, consistant à paralyser les procès des responsables des enlèvements et assassinats perpétrés pendant la dictature militaire (1976-1983).

Plaza de Mayo (« viejas podridas, qué porfiadas de mierda » (p. 108)), de même que l'on comprend très bien que les « preguntitas » dont il parle visent à accuser les responsables de la dictature, dans ce début de tirade en style indirect libre : « Se sulfura el coronel, maldice en abstracto o se caga en concreto en la reverenda madre que los parió a esos pendejos que ahora espabilan y empiezan con las preguntitas que ya nadie quiere escuchar ni responder ». On dirait que le caractère très amplifié, très développé des injures sert à dissimuler tous les mots concrets qui condamneraient Vilanova à son véritable rôle, celui de bourreau. Ainsi, tous les non-dits du récit imaginaire du narrateur lui servent à révéler l'horreur avec laquelle la sphère de Giménez s'est rendue complice ; le non-dit est une arme narrative redoutable contre son ennemi. La fin du roman apporte néanmoins à cette espèce d'injuste vengeance une nuance intéressante : on finit par comprendre, ou du moins à supposer, que le narrateur donne à ces non-dits accusateurs un caractère très noir, probablement parce que lui-même est torturé par le silence, justement, et c'est précisément le silence du non-dit qui fait de sa vie un enfer. Il croit en effet que sa compagne le trompe, et il essaie de lui faire avouer l'adultère. Comme on lui a dit qu'on l'a vue en compagnie d'un collègue photographe, il se dit qu'en lui parlant de cet homme, elle sera forcée de dire quelque chose qui lui permettra, à lui, de comprendre la vérité :

Le pregunto a Luciana qué es lo que ella preferiría para la campaña de la nueva gaseosa : si hacerla con fotografía o hacerla sin fotografía. En el supuesto de que sea verdad eso que me dijeron de ella, esta pregunta ha de sonarle extremadamente directa. Si no, le resultará demasiado incongruente [...]. Resuelvo que su contestación tendrá un valor definitorio. (p. 174)

On voit à quel point il se torture, à quel point il y a pensé ; malheureusement, la réponse de Luciana ne lui permet pas de trancher : « Me dice que le da lo mismo : exactamente lo mismo ». Puis elle feint de dormir et le silence fatal empêche à l'écrivain de trouver le sommeil. Rétrospectivement, on peut alors comprendre cette lutte contre les non-dits du langage de l'ennemi (où, apparemment, la victoire revient au dire) comme une façon de lutter contre ceux qui l'affligent si durement, lui aussi... Car le narrateur non seulement s'attaque aux silences, mais propose, à travers son écriture, une posture du tout-dire : tout dire de la misère humaine et de la déchéance corporelle, jusqu'à l'écoeurement. La description physique de la prostituée préférée de Giménez, la señora Katy, cumule des couches d'images concrètes, de textures et de couleurs, avec des métaphores et des analogies, qui finit par donner l'image d'un corps quasi pantagruélique (c'est probablement la seule description de déchéance qui porte à sourire, dans tout le récit, sans aucun doute parce qu'elle ne parle pas directement de Giménez) :

Sus tetas de madre o de abuela, desbarrancadas sin remedio sobre los pliegues sucesivos de un vientre en completa expansión, expresaban pese a todo alguna clase de opulencia (o de opulencia pretérita al menos, como se la siente en las casonas desmejoradas de algunas viejas familias patricias). Lo fofo, aunque ingrato al tacto, admitía ser rescatado como prueba de autenticidad. Así las piernas de la señora Katy, las

piernas o sus colgajos, que a Giménez le recuerdan a menudo el cogote de los gallos o de los pavos. Y las nalgas, mapamundis, nalgas del color de la leche cuajada y de su misma textura, Giménez las apreciaba con una vaga asociación entre amplitud y hospitalidad. (p. 32)

Cette façon de tout dire, de sauver de la décrépitude ce qui peut l'être en introduisant des nuances (« malgré tout », « pese a todo », apporte une certaine consolation, ainsi que le participe passé « rescatado ») et de développer des images somme toute assez sympathiques, ne fait que préparer la déchéance totale de la suite : d'abord, cette description du corps de madame Katy renvoie à bien des années plus tôt. Elle est maintenant sexagénaire, et ses rondeurs sont encore plus flasques qu'avant : « Ella es la misma, básicamente la misma, pero mucho más extendida y más deudora de la ley de gravedad, con más partes que pendulan y un ejército de blanduras que parece haberla conquistado » (p. 33). Le terme de « ruine » finit par englober les deux personnages : « hoy por hoy lo único que de veras los conecta es ser, ambos, ya casi por igual, una verdadera ruina » (p. 33). Et puis surtout, l'hospitalité du corps de la femme suggérée d'abord par l'association avec l'image de la maison (« casona »), ensuite par l'apparition du terme lui-même dans l'évocation de l'arrière-train, cette hospitalité va être niée à Giménez par sa propre impuissance sexuelle, et il ne va littéralement pas pouvoir pénétrer cet univers, condamné à un « choc inutile du mou contre le mou » (« el choque inútil de lo blando contra lo blando » (p. 35)). Face à un personnage dont toute la vie est faite de non-dits, l'adversaire oppose ainsi un tout-dire qui tend dans son intégralité à dire la laideur.

3. Un « versus » plus problématique : écriture contre l'abjection ou écriture de l'abjection ?

Ce que l'on peut appeler la noirceur attribuée à Giménez, et qui embrasse tant la laideur morale que physique, le vice, la misère humaine, la faiblesse de caractère, l'impuissance sexuelle, la méchanceté, la scatologie, la déchéance du corps, etc, présente une ambiguïté très similaire à celle qui touchait le langage. Le narrateur va tellement loin, explore tellement longuement le potentiel écoeurant du discours, qu'on ne peut pas s'empêcher de penser qu'il y prend un plaisir pervers. Les passages qui submergent de répugnance le lecteur semblent faire l'objet d'un soin tout particulier. Du simple reflet du dégoût ressenti pour son personnage à un véritablement goût de la vulgarité, ici également, la frontière est très floue. Dans les évocations du membre viril (dévirlisé, bien sûr), on sent le plaisir de varier les synonymes : « Dale, mostrame esa pija » (p. 76), « El porongote, Lito, metemelo » (p. 77), « ¿Qué pasa con esta chota ? ¿está triste ? » (p. 78). Evidemment, c'est le pénis de Giménez qui est maltraité avec ce soin tout littéraire, et jamais le

narrateur ne semble à court de synonymes tous plus abjects les uns que les autres pour dire l'impuissance et la décrépitude : « carnecita de siempre, blanda y mantecosa, indiferente, inofensiva » (p. 64), « retraído y en declive, chamuscado, fenecido » (p. 78), « inerte, alicaído, lejano » (p. 80). L'image d'un vieux pervers dégoûtant, qui empêche la compassion du lecteur (on revient toujours à cet aspect de lutte cruellement inégale, puisque le narrateur a toutes les armes pour accabler son adversaire) est densifiée par le thème par le thème récurrent des prostituées : Giménez a quatre-vingt ans mais il les aime très jeunes, cette seule allusion suffirait à noircir le trait. Mais le narrateur insiste, et s'étend sur l'évocation du jour où le vieillard parvient à se payer une prostituée de luxe (90 pesos contre les 20 pesos que demande madame Katy), dont on a vu plus haut que la petite poitrine lui évoque l'image d'un jeune garçon, qu'il écarte en préférant s'imaginer qu'il est avec une enfant.

A l'impuissance sexuelle s'ajoute une forte dimension scatologique pour accentuer la déchéance fatale du corps de Giménez, qui se dégénère dans son intégralité. Là encore, le dégoût du narrateur est difficilement dissociable du plaisir pervers, de sorte que tous les deux, bien qu'antagoniques, semblent se vautrer dans la même boue (c'est même pire chez le narrateur qui s'amuse à remuer cette fange, car rien ne nous dit que les ennuis digestifs de Giménez l'affligent réellement, tout n'étant que conjecture.... tandis que le geste d'écriture fixe éternellement la distraction perverse du narrateur). Ainsi, le plaisir de s'étendre narrativement sur la diarrhée de Giménez, ce « torrent » qui rappelle les scènes fécales du vieux Santos dans *Los cautivos*. Citons les métaphores « torrente de aguas turbias » (p. 90), « manantial cenagoso » et « soplete intestinal » (p. 91). Le vieillard se fait dessus, ne prend pas le temps de se laver les mains, etc. : tous les détails possibles contribuent à l'écœurement et je me limiterai à ces quelques citations, parmi un chapitre presque entièrement consacré à la diarrhée. Pour en finir avec cette dimension scatologique, rappelons que l'excrément est ici encore associé au langage, tout comme dans *La pérdida de Laura* et *Los cautivos* : quelques pages plus loin, le colonel Vilanova, très embêté parce qu'ils sent qu'il va être inculpé pour avoir participé à la répression sous la dictature, déverse un flot d'injures contre tous ceux qui veulent lui poser ces questions gênantes. Ce déversement fait écho à la diarrhée de Giménez, dans son caractère urgent et son pouvoir de soulagement, mais aussi dans son association avec l'aspect liquide : « ...fue nada más que una excusa para [...] soltar el chorro de su discurso urgente y así aliviarse de algunas de las tensiones que en estos días lo empelotan » (p. 111).

Le corps faible qui perd le contrôle apparaît comme le reflet de la faiblesse morale d'un individu qui se laisse dominer par tout le monde, à commencer par sa femme. Pourquoi n'échange-t-il pas d'appartement avec elle, en prenant celui du troisième étage tandis que sa

« señora » irait au rez-de-chaussée, si elle vit avec les volets fermés et lui souffre du manque de lumière ? « Muy sencillo, no lo hace porque su señora no quiere » (p. 25). Giménez a beau protester, il finit toujours perdant ; même s’il hausse la voix, c’est sa faiblesse qui l’emporte et le ridiculise : « sube la voz y se vuelve ronco, los nervios le confunden las palabras o las letras, el cuello se le hincha y se le pone morado » (p. 25). Ses facultés langagières le trahissent tout autant que son corps, on le voit. Alors qu’il est affligé d’une diarrhée foudroyante, il se fait rouler par le concierge qui l’a convaincu de lui donner cent pesos pour aller jouer pour lui à l’hippodrome, puisqu’il est souffrant ; alors qu’il est alité, il voit avec stupeur le cheval sur lequel il a parié gagner la course. Fou de joie, il décide d’aller s’acheter de l’alcool pour fêter cette grande victoire, maintenant que son estomac lui a accordé un (court) répit : il croise chez l’épicier le concierge, qui finalement n’a pas eu le temps d’aller à l’hippodrome. Foudroyé par cette nouvelle disgrâce, il ne trouve rien à dire (décidément, le langage ne vient jamais à sa rescousse) : « Algo quiere decir, pero no sabe qué, y en cualquier caso no le sale. No le sale nada, no solamente palabras, ningún sonido le sale. Boquea como los peces sacados del agua. La misma agonía » (p. 104). L’image du poisson est intéressante, elle inspire l’image du narrateur lui-même comme d’un enfant cruel qui s’amuserait à maintenir hors de l’eau son petit poisson sans défense, jusqu’à le faire suffoquer. C’est peut-être le sens que l’on pourrait donner à la récurrence du terme « mortifier », appliqué soit dans son aspect pronominal, soit au participe passé, soit dans sa forme active, ou encore substantivé, mais renvoyant toujours à Giménez : « ya casi en los ochenta, *se mortifica* pensando en el declive de sus facultades » (p. 10) ; « las cosas que los años le quitaron y él echa de menos, *mortificado* » (p. 15) ; « a qué viene ahora esta *mortificación* » (p. 20) ; « en parte para no *mortificar* la merienda y en parte porque su actitud general ante las cosas [...] consiste más que nada en dejar correr los problemas » (p. 42) ; « de pronto empezó a *mortificarlo* esa perturbación tan extraña » (p. 62). L’air de rien, c’est bien le narrateur, qui a le choix des mots, qui cherche à mortifier son personnage, le maintenir dans cette espèce de longue agonie qu’est cette vie qui s’enfonce. Le terme de « disgrâce », « desgracia », récurrent également, joue un rôle similaire : « En medio de la *desgracia*, Giménez encuentra un alivio » (p. 20) « se sabe el ser más *desgraciado* del mundo » (p. 63) ; « es su *desgracia*, su sino, su fatalidad, es su condena a la desdicha » (p. 65) ; « Una *desgracia*, todo es una *desgracia* en su vida oscura y triste » (p. 71). C’est bien le narrateur qui lui renie et lui enlève toute chance de « grâce » possible... Du poisson maintenu hors de l’eau ou de lui, c’est bien lui le plus abject et le plus condamnable. Une fois dépouillé du pouvoir d’écriture (détail intéressant : en arrivant chez lui, en sortant du taxi, il dit être « descompuesto », et on ne peut s’empêcher de penser à une espèce de « compositeur » décomposé), le narrateur-personnage est battu à plate couture par Giménez, dans un retournement qui condamne l’écrivain à une faiblesse encore plus

extrême que celle de son ennemi. Et finalement, dans l'insomnie qui clôt le roman, le narrateur finit par préférer la conjecture cauchemardesque du quotidien du vieillard à la misère de sa propre situation : « Me quedo pensando en Giménez, conjeturando a Giménez ; me parece preferible, me resulta lo mejor » (p. 177). Les deux ennemis finissent par être liés dans cette laideur existentielle. En fin de compte, le dénouement de *Cuentas pendientes* ressemble quelque peu à celui de *El informe* : dans les deux romans, à partir du moment où la dimension écrite est mise de côté et qu'un vrai face-à-face a lieu, un rapprochement unit les deux personnages dans un même destin ; seulement, Alfano et le docteur Vicenzi étaient réunis dans une *happy end* qui nous faisait quitter ces personnages le sourire au lèvres. *Cuentas pendientes* les condamne tous deux à la noirceur. Pour Beatriz Sarlo, il reste pourtant une dichotomie irréductible qui sauve en quelque sorte le narrateur d'une identification complète avec son misérable ennemi : pour elle, en effet, le roman se construit non tant à partir de l'antagonisme entre un Dueño jeune et cultivé et un vieillard qui joue avec ruse le rôle de subalterne (« La novela no opone esquemáticamente (porque sería demasiado fácil) al deudor con su acreedor, al Dueño joven, escritor y culto, con el viejo que se pliega y se sostiene en su astucia de subalterno »), qu'autour de l'axe « mou-dur », le « mou » renvoyant à la matière narrée tandis que le « dur » qualifierait la forme de la narration :

Cuentas pendientes está construida sobre la disparidad irreconciliable entre esos dos polos : la disposición de los materiales (el orden del discurso) no se compatibiliza con la materia del relato (el orden de los sucesos narrada). La diafanidad de la forma se opone a la ciénaga de los acontecimientos que ella ordena¹⁶⁷.

La réflexion fait preuve de finesse et permet d'exposer sous un angle intéressant la binarité complexe du roman ; mais en fin de compte cet antagonisme proposé par la critique ne recoupe-t-il pas le duel entre el Dueño (dont la fonction, le rôle, consiste à la mise en forme des détails lugubres qui peuplent son imaginaire malade) et Giménez (l'objet et la victime de l'écriture, dans le rôle de la matière narrée) ? Pour être tout à fait rigoureux, précisons que cette écriture « diaphane » et « dure » dans le sens de redoutablement efficace, la critique l'attribue à l'auteur et non au narrateur (la phrase qui suit directement le passage le laisse supposer : « A este rasgo característico de Martín Kohan, la novela lo lleva a su extremo ») ; cependant le transfert de cette qualité d'écriture sur le narrateur est aussi rigoureusement possible... D'où un résultat intéressant : on aurait Giménez le « mou » contre le Dueño-narrateur « dur », mais seulement le temps de la conjecture... tandis que dans les dernières pages, devenu à son tour matière de sa

¹⁶⁷ Beatriz SARLO, « Lo blando y lo podrido », *Perfil* [en ligne], avril 2009. URL : <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0458/articulo.php?art=20893&ed=0458>.

propre écriture, ce même Dueño se dédoublerait, et deviendrait à la fois aussi « mou » (et même encore plus « mou » que Giménez), en même temps que « dur », détenteur, tout de même encore, de l'arme efficace de son écriture. Cette même écriture qui rend possible un récit « à l'architecture d'acier », selon les termes de Beatriz Sarlo, est pour elle la seule force qui nous sauve de la sensation insupportable produite par cette lecture nauséabonde – la seule qui nous empêche d'abandonner le livre, en somme : « Todo es horrible, blando, agujereado, todo está del lado de lo podrido. Un paso más y se vuelve imposible de soportar. Pero, impidiendo ese paso más, está la arquitectura de acero del relato ». L'image est convaincante : c'est sans doute cette écriture aiguisée qui empêche le lecteur d'être complètement écœuré et le mène sans cesse au bord du plaisir. J'ajouterai seulement, pour rester sur l'image proposée par la critique, que c'est aussi la position ambiguë de l'architecte, ballotté entre l'acier de la forme et le pourri du contenu, qui intrigue et donne envie de poursuivre la lecture de *Cuentas pendientes*, ce défilé d'horreurs.

4. Best-seller de M. Lychton contre roman de M. Kohan

Le dernier antagonisme à traiter est moins complexe et moins ambiguë que les autres, puisqu'il s'exprime presque entièrement au cours du face à face entre les deux personnages et que cette fois, ce que l'on peut appeler une lutte entre deux conceptions de la littérature (liées au plaisir de la lecture) se présente comme un combat à armes égales au cours duquel, par ailleurs, les deux pugilistes ont l'occasion de montrer une position claire.

Avant de parvenir au retournement narratif mis en évidence par le titre de chapitre « XIV, 15 », un détail sur le style de lecture du vieillard nous est d'ores et déjà donné : Giménez lit *Reader's Digest* aux toilettes (p. 89-90) ; il apprécie tout particulièrement le principe des résumés « serrés et lumineux » qui lui apprennent tant de choses sur tout (« esos resúmenes apretados y luminosos que tanto ilustran sobre avances científicos como sobre historia de la civilización, sobre curiosidades médicas como sobre fenómenos de la literatura contemporánea » (p. 90)). L'association avec l'excrément est inévitable, l'allusion apparaissant en plein milieu d'une scène de diarrhée : « mientras se vacía en aguas, se entretiene Giménez, a la par que se cultiva » (p. 90). On remarque dans l'emploi de l'adjectif élogieux « lumineux » ainsi que dans les qualités à la fois divertissantes et didactiques attribuées à la revue une certaine ambiguïté : ils apparaissent à la fois comme des réflexions de Giménez fournis en style indirect libre par le narrateur, et à la fois comme des marques d'ironie de la part de ce dernier, dont on est trop habitué au mépris pour ne pas comprendre que l'image du *Reader's digest* est une occasion supplémentaire de déprécier son

personnage – qui ne peut pas lire de la littérature digne de ce nom, lui qui n'est digne de rien. On peut également relever de ce passage quelques éléments annonciateurs du face à face entre les deux types de lecteurs : l'idée d'une certaine attirance de Giménez pour les choses qui sortent de l'ordinaire : « curiosités » et « phénomènes » évoquent une envie d'être surpris, une aspiration à voir défiler devant ses yeux une réalité empreinte de quelque forme de romanesque.

Quand el Dueño, dont on comprend qu'il est aussi le narrateur, rend visite à Giménez pour l'exhorter à payer les quatre mois de loyer qu'il lui doit, le sujet de la littérature et de la lecture finit par se glisser dans la conversation, après un long combat de réclamations et de promesses : le vieillard essaie de faire diversion et d'ignorer le dossier apporté par l'autre, qui contient toutes les données de la dette. Il commence par dire à son créancier irrité qu'il l'a vu à la télévision, dans une émission où il était invité suite à la publication d'un de ses romans, ce qui lui donne des occasions de le flatter. El Dueño sur la demande de Giménez raconte de quoi traite cet ouvrage, dont on reconnaît qu'il correspond en tous points à *Segundos afuera*. Le discours, assez peu attractif et encore moins pédagogue, se centre sur l'aspect théorique du roman, la confrontation entre le « monde de la culture populaire ou culture de masses » et le « monde de la culture des élites » ; il comporte des références théoriques forcément incompréhensibles pour Giménez (Adorno, Jakobson, Tomashevski (p. 147), qui rendent son exposé hermétique si l'on se place du point de vue du récepteur Giménez. La « trame » du roman, qui n'apparaît qu'au bout de deux longues pages de théorie, n'a pour elle que quelques lignes, et on soupçonne Giménez, sans doute égaré, de ne plus être assez attentif pour en distinguer l'intérêt romanesque : le crime, l'énigme (« un asesinato en un hotel y un enigma » (p. 146)). On peut difficilement en vouloir au vieillard innattentif, face à ce personnage que le discours place du côté d'une élite qui perd le sens des réalités, et dont l'intelligence humaine ou sociale est atrophiée au point de ne pas se demander : qui est mon interlocuteur ? Y a-t-il des chances pour qu'il m'écoute et me comprenne si je lui parle d'Adorno et Jakobson ? L'écrivain espère, après cet exposé, avoir éveillé la curiosité de Giménez : « yo prefiero dejarlo así, ¿sabe ? Así con la intriga. Picado por el bichito de la curiosidad » (p. 148) ; or, c'est ici qu'a lieu la première défaite du Dueño (ou plutôt deuxième, car le vieillard a déjà réussi à détourner la conversation) : son roman n'intéresse pas du tout Giménez, qui mâche lentement son biscuit avant de se lancer dans l'exposé de ce qu'il aime lire, lui : les romans policiers, qu'il lit d'un trait :

... Giménez se declara partidario fervoroso de las novelas policiales. Se las lee de un tirón, una detrás de otra. Una vez que las empieza ya no las suelta, hasta que se resuelve el caso. Y apenas cierra un libro abre otro, vuelve a empezar. Se los devora, los lee rapidísimo, a veces no para ni siquiera para ir al baño. (p. 149)

« Leer de un tirón », c'est l'attitude que Kohan lui-même en tant que lecteur dit ne jamais avoir, comme il l'explique, entre autres occasions, dans une table ronde en 2008 :

Los libros que a mí más me gustan como lector son los que me han exigido mucho en la lectura. No me han resultado llevaderos, ni entretenidos, ni rápidos. Los libros que a mí más me gustan me han exigido un esfuerzo, que no excluye en ningún modo el placer de la lectura.

Nunca he sentido como un elogio a la literatura que algo sea leído rápido o de un tirón. Los textos que a mí más me han gustado en la literatura no se leen de un tirón ni se leen rápido y me han fascinado, me han provocado un gran placer. Y me han planteado una exigencia, a mí como lector¹⁶⁸.

Pour lui, l'acte de lecture doit donc avoir une dimension laborieuse, inséparable de la notion de plaisir, et il s'inscrit contre l'idéal généralisé de la lecture purement « entraînante » : « Leer demanda esfuerzos. Hay una concepción social general de la literatura ligada necesariamente con el entretenimiento y con la escasa exigencia : “el libro que te lleva”. El libro de a ratos te lleva, y de a ratos tenés que remar vos¹⁶⁹ ». C'est une posture étroitement liée au genre de livres qu'il privilégie : ceux qui montrent un travail de forme, indépendamment du fond, qui posent des obstacles à la compréhension, et qui rendent la lecture d'autant plus passionnante qu'elle est laborieuse. L'opposition avec Giménez en tant que lecteur ne s'arrête pas là : ce dernier dit en effet qu'il ne s'arrête pas de lire tant que l'énigme n'a pas été résolue. Kohan va loin dans la tendance inverse, allant même jusqu'à dire qu'il serait tout à fait capable d'abandonner un roman policier, même tout près de la résolution de l'énigme, s'il considère que le style est mauvais¹⁷⁰. Ce petit débat est l'occasion de mettre en avant une autre divergence de points de vue, même si elle est implicite. Elle ne manque pas d'ironie, cette dichotomie qui porte sur la conception de l'imagination. Giménez en effet dit envier beaucoup le pouvoir imaginaire des écrivains, qui pour lui est une vraie chance : « – Un ser humano como vos, que sos escritor de novelas, tiene un don maravilloso : el don de imaginar. Qué te puedo decir yo. ¡Que lo disfrutes ! » (p. 165). Or le roman, jusqu'à la page 122, là où apparaît ce que l'on peut appeler le tournant narratif (avec l'apparition de la première personne du singulier du narrateur, que l'on n'attendait pas : « Giménez se fija y a quién ve : al Dueño esperando ansioso. Lo veo asomarse y mirar hacia afuera, y también veo que me ve » (p. 122)), cette partie majeure du roman qui n'est faite que de conjectures élaborées par la haine d'un ennemi, est bien la preuve que l'imagination peut au contraire constituer une véritable malédiction. C'est d'ailleurs une des idées que Kohan voulait

¹⁶⁸ María Agustina MELCHIORI (transcription) et Patricio ZUNINI (modérateur), « La cadencia del asunto », Cycle de rencontres entre écrivains, Buenos Aires, 2008. URL : <http://hablandodelasunto.com.ar/?p=890>

¹⁶⁹ Ana ABRAMOWSKI et Inés DUSSEL, « Martín Kohan : « La escuela tiene que separar la buena de la mala literatura, sin remordimientos », *El Monitor* N°16, Ministerio de Educación [en ligne], [non daté]. URL : <http://www.mcy.gov.ar/monitor/nro16/conversaciones.htm>

¹⁷⁰ Lors de notre première rencontre, le 10 décembre 2008 (Buenos Aires).

mettre en évidence dans le roman : l'idée selon laquelle l'imagination n'est pas forcément libératrice, positive : « Había algo de la imaginación que me interesaba, a contramano del prestigio que la imaginación tiene – que es liberadora, que enriquece, que alegra, que oxigena – ; me interesaba pensar en el agobio, en el peso de imaginar¹⁷¹ ». C'est dans les dernières pages que le lecteur arrive enfin à ressentir un peu de compassion, pour le narrateur : ce récit amer est le reflet de sa propre misérable vie, il ne peut pas s'empêcher d'imaginer, encore et encore. C'est ce que laissent supposer les quelques répliques implorantes du Dueño, en réponse à la énième promesse d'acquittement de dette, « mais pas pour tout de suite », de Giménez :

–Aguantame un poco más. Unos días.

–No puedo esperar más. Maquino todo el tiempo.

–¡Unos días !

Giménez levanta la vista por fin, pero apenas.

–Unos días. Nada más.

–Me ahogo suponiendo, Giménez. No puedo seguir así.

–Unos días. Solamente.

De pronto tengo la cara encajada entre las manos.

–Figurando, figurando, todo el día figurando. ¿Quién puede vivir de esa manera? (p. 166)

L'emploi de verbes synonymes, « maquinar », « suponer », « figurar » donnent l'impression qu'il n'est même pas capable de prononcer le mot « imaginer », comme si c'était au-dessus de ses forces. On comprend que tout son récit sur Giménez l'opprime autant qu'il a opprimé le lecteur pendant les cent-vingt et une premières pages. La fin, qui présente l'écrivain tout aussi pathétique, malchanceux, mal-aimé (insomniaque, même) que Giménez est ainsi quelque peu reposante : d'une part la haine disparaît de la narration, puisque el Dueño qui rentre chez lui remplace le vieillard dans le rôle de protagoniste, et d'autre part on ressent un certain soulagement à comprendre un peu le pourquoi de ce déversement de haine, le narrateur pouvant être vu, cette fois, d'avantage amer et malheureux que foncièrement méchant.

Le détail sur l'imagination est directement lié à une dernière dichotomie qui n'aurait pu manquer de découler de leur échange : une autre opposition se dégage ainsi entre une littérature mercantile, industrielle (dans la rapidité avec laquelle le vieillard passe d'un livre à l'autre, on a cette impression de la vitesse industrielle, de l'automatisme de la machine) et une littérature qui ne s'abaisserait pas à prendre part au jeu du marketing ; car el Dueño s'offusque quand Giménez lui dit qu'en l'invitant à participer à l'émission de télévision, on lui a fait une bonne publicité. L'écrivain ne parvient pas à lutter contre cet argument, il est pris de cours... L'autre lui démontre par A + B, que grâce à cette apparition télévisuelle, il peut gagner beaucoup d'argent. On sait que

¹⁷¹ Silvina FRIERA, « La imaginación es la impotencia, no el poder », *Ibid.*

le narrateur n'est pas d'accord quant au nombre d'acheteurs potentiels posé par Giménez (trois cent mille), mais il ne dit rien, même pas au lecteur, de ce qu'il pense du fond, et c'est l'autre, en fin de compte, qui impose sa vérité. Pire, toute cette démonstration a donné à Giménez, on le sent, une raison de plus pour ne pas payer sa dette à l'écrivain, puisque ce dernier, selon son calcul, va devenir riche grâce à son roman : « No tenés que explicarme nada, Negro. Te mandaste un libro entero y lo que saques te lo merecés. Dios quiera que tengas un barquito, como tiene Michael Lychton [...]. Que tengas un avión privado, que comas caviar todas las noches » (p. 165). L'écrivain n'a pas le temps, ou pas la force, de réagir : Giménez anticipe et lui dit qu'il va le payer quand-même : « No hace falta que me escondas nada. Son tus cuentas y no me meto. Te debo un dinerito : te lo voy a pagar cuanto antes. Es mi deuda y yo la pago ». Ce retournement de situation constitue sans doute le moment le plus savoureux du roman : le narrateur, tellement puissant quand il avait l'écriture pour lui, se laisse avoir par un vieillard plus malin qu'il ne le pensait, et qui se victimise avec ruse.

La littérature est donc devenue l'enjeu essentiel de l'antagonisme : Giménez et el Dueño ne parviennent pas à communiquer – l'incommunicabilité et le conflit vont de pair, le premier impliquant directement le second – car leurs références, leur conception sont trop différentes. C'est ce que Kohan explique à Silvina Frieria dans le même entretien déjà évoqué, lorsqu'elle lui demande pourquoi le conflit persiste alors que les deux personnages dialoguent :

Hay conflicto porque en algún punto los dos tienen, por distintos caminos, un interés en encontrar algo en común y poder hablar. Pero, justamente, sostener el versus del conflicto es pensar que no tienen nada en común, que no hay un código. Que hablan, pero no se entienden. Si hablaran de historietas, habría una resolución. Pero no me interesa la resolución, me interesa el conflicto, el desencuentro; poner a dos personajes que teniendo toda la voluntad de encontrar puntos en común no los tienen¹⁷².

Cette incommunicabilité pour cause d'absence de code commun, et ce malgré une bonne volonté certaine, peut être applicable à tous les couples antagonistes que nous avons vus, à l'exception de *Los cautivos*, dans lequel la configuration ne permettait aucun vrai dialogue. Le degré de bonne volonté, bien sûr, apparaît quant à lui relativement variable selon les romans : les rapports étaient davantage forcés entre les frères, condamnés à vivre ensemble, et si Raúl cherchait à trouver quelque chose de commun avec Miguel (son idéologie, sa conception de la vie), c'était davantage en voulant le lui imposer par la force ; la bonne volonté d'Alfano se heurtait à l'hermétisme du docteur Vicenzi, mais qui finissait par s'humaniser dans le dénouement, tandis que dans *Segundos afuera* elle se présentait tantôt chez l'un, tantôt chez l'autre personnage, faisant s'alterner tensions et rapprochements. Mais partout, des malentendus inévitables, et des conflits parfois violents.

¹⁷² *Ibid.*

Devant l'étendue de cet échec de la communication qui apparaît comme un thème obsessionnel chez l'auteur, il convient d'observer, après avoir analysé ces dialogues de sourds, de quelle manière tout ce qui flotte autour de ces couples dichotomiques – les personnages secondaires –, tout ce qui plane au-dessus d'eux – les choix narratifs portés sur tel ou tel dénouement – configure un ensemble dans lequel l'antagonisme (autrement dit une dichotomie naturellement devenue conflit) est absolument fatal.

Chapitre 2

De la fatalité du malentendu à la valorisation du désaccord

A. L'échec total de l'union amoureuse

L'amour est un désir d'union, de communion entre deux êtres. Depuis Platon il trouve son essence dans la notion d'unité, car il « recompose l'antique nature », si l'on en croit le mythe exposé par Aristophane dans *Le Banquet* : celui d'un être qui a été coupé en deux par un Zeus courroucé face à l'orgueil de ses créatures et désirant les affaiblir. Partant, il n'a de cesse de chercher sa moitié : « Chacun de nous est [...] une tessère d'hospitalité (symbole), puisque nous avons été coupés comme des soles et que d'un nous sommes devenus deux ; aussi chacun cherche sa propre moitié¹⁷³ [...] ». En continuité avec cette notion essentielle d'aspiration à une unité reconstituée, Descartes définit l'amour en ces termes :

L'amour est une émotion de l'âme causée par le mouvement des esprits, qui l'incite à se joindre de volonté aux objets qui paraissent lui être convenables [...]. Au reste, par le mot de volonté, je n'entends pas ici parler du désir, qui est une passion à part et se rapporte à l'avenir ; mais du consentement par lequel on se considère dès à présent comme joint avec ce qu'on aime, en sorte qu'on imagine un tout duquel on pense être seulement une partie, et que la chose aimée en est une autre¹⁷⁴.

Joindre deux moitiés ou deux âmes sœurs, former un tout, voilà donc la finalité de l'amour. Comme chez Platon, on trouve chez le philosophe l'idée selon laquelle la personne aimée a été désignée au préalable par une force qui ne dépend pas de nous. Comme l'explique Eric Blondel dans son analyse de la théorie de Descartes, « l'amour ne désire pas « faire » cette union, il est la reconnaissance du fait qu'on est partie d'un tout, il est donc la reconstitution d'une unité¹⁷⁵ [...] ». ».

Ces notions d'union et d'unité qui se situent au fondement du sentiment amoureux nous permettent d'observer à quel point celui-ci est malmené par les fictions de Kohan ; nous verrons

¹⁷³ PLATON, *Le Banquet*, cité par Eric BLONDEL, *L'amour*, Paris, GF-Flammarion, 1998, p. 52. Blondel explique le sens de *sumbolon* : « le signe de connivence entre deux partenaires ou le moyen de reconnaissance entre deux parties ou associés. Rappelons [...] que les Grecs, au lieu de nos divers codes d'identification, utilisaient, pour se reconnaître, les deux moitiés brisées d'un quelconque tesson, dont les moitiés, une fois rapportées l'une à l'autre, devaient coïncider selon la coupure ».

¹⁷⁴ René DESCARTES, *Les Passions de l'âme*, cité par Eric BLONDEL, *Op. cit.*, p. 63.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 63.

par quelles modalités s'opère cette mise à mal. Quant à la question de la distinction entre amour physique et amour psychique, soulevée tout au long de l'histoire théorique du concept et qui a donné lieu à ces conceptions opposées¹⁷⁶, elle fait l'objet d'une réponse assez simple chez l'auteur : pour une fois, il n'y a ni binarité ni frontière sur ce point particulier, et c'est l'indistinction qui prévaut. L'amour, dans les rares cas où il parvient à se manifester de façon réciproque, en effet, et presque toujours de façon provisoire (Miguel avec Laura, Echeverría avec Luciana), se scelle par une union sexuelle. Celle-ci apparaît comme une extériorisation naturelle du sentiment amoureux et, par le rapprochement des corps, elle ne fait qu'accentuer la désunion ultérieure (la mort, la fuite). Et quand l'aspect sexuel n'est pas développé chez les couples qui s'aiment, précisément ceux de *El informe* (Juan Ruiz et Lucía, Alfano et Lili), c'est simplement que la fiction ne leur en a pas laissé le temps – en d'autres termes, que cet aspect n'est pas utile à l'économie du récit. Mais en général, la négation du sentiment amoureux tend de toute façon à gommer toute distinction : amour physique comme amour psychique sont tous bafoués dans l'œuvre fictionnelle de Kohan, tous niés en bloc ou dotés de caractères négatifs, sous toutes les modalités envisageables – amours frustrées, sacrifiées à la politique, désirs éconduits, abandons et impuissance sexuelle –, comme pour confirmer, en reniant l'harmonie amoureuse, la toute-puissance de l'antagonisme en tant que modèle régissant les relations humaines. Il n'y a pas de place pour l'union totale dans un tel système, et si l'auteur permet à l'amour, même beau, de jouer un certain rôle dans ses romans, ce dernier n'atteint jamais l'idéal ni la complétude, sauf dans la mort. Pire encore, le viol, union forcée, apparaît également mis en scène comme une négation de l'amour poussée à son extrême le plus cru, dans *Los cautivos* et *Ciencias morales*.

Voyons ainsi comment l'objet du désir mis hors de portée est le modèle qui s'impose majoritairement dans l'œuvre de Kohan, sorte de variante de l'incommunicabilité dont je parlais dans le premier chapitre : à travers *Los cautivos* et sa protagoniste Luciana à la recherche du poète dont elle est tombée amoureuse, *Segundos afuera* et trois de ses personnages masculins en proie aux souffrances de l'amour éconduit, *Museo de la revolución* et son jeune militant obligé de sacrifier son amour à ses idéaux politiques, *Cuentas pendientes* et son narrateur frappé de doutes quant à la fidélité de sa compagne. Poursuivant la tentative de hiérarchisation des différents types d'amour bafoué, après ces manifestations d'amour non partagé, j'établirai ensuite deux formes de négation d'un amour ayant eu la chance d'être réciproque : la passion idéale soumise au traitement

¹⁷⁶ Voir la distinction entre l'« amour de bienveillance » et l'« amour de concupiscence » chez Leibniz. *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, cité par Eric BLONDEL, *Op. cit.*, p. 74. Pour Stendhal au contraire, le désir est à l'origine du sentiment amoureux et ne cesse ensuite d'en être un versant essentiel. *De l'Amour*, cité par Eric BLONDEL, *Op. cit.*, p. 98.

parodique dans *El informe*, et l'amour condamné à mort dans *La pérdida de Laura*. Enfin, sur le plan plus proprement sexuel, je considérerai l'impuissance d'une part (omniprésente dans *Cuentas pendientes*), le viol d'autre part (à l'œuvre dans *Los cautivos* et *Ciencias morales*), ce dernier pouvant être considéré comme la forme la plus abjecte de la négation de l'union d'amour.

1. L'objet du désir hors de portée

a) *Los cautivos* : l'amour idéal relativisé, l'amour qui s'enfuit

Los cautivos. El exilio de Echeverría pourrait être décrit dans les grandes lignes comme une histoire d'amour qui finit mal, ou tristement, du moins : on l'a vu, le narrateur nous fait le récit d'une jeune et jolie paysanne secrètement initiée à la passion amoureuse et à la poésie par un écrivain romantique – dans tous les sens du terme – qui s'est réfugié dans la maison d'un ami dans la pampa¹⁷⁷ (près de Luján, dans la Province de Buenos Aires). Un jour, poursuivi par les troupes du dictateur Juan Manuel de Rosas, le poète doit s'enfuir¹⁷⁸. La jeune fille abandonne les siens pour le suivre, jusqu'à Colonia del Sacramento, en Uruguay, où il a promis de l'attendre. En arrivant après un très long voyage, sa désillusion est totale : elle apprend d'une prostituée qu'il a vraisemblablement bien connue, Estela Bianco, qu'il est parti la veille pour Montevideo, ne pouvant plus l'attendre. C'est à Colonia qu'elle finira sa vie, sans jamais revoir son amant. Les grandes lignes évoquent ainsi un amour qui, malgré sa fin malheureuse, parvient en apparence à s'accomplir bellement, idéalement : sa configuration allie beauté et poésie dans un contexte temporel qui correspond dans la littérature argentine au mouvement romantique, Echeverría en étant d'ailleurs lui-même la figure fondamentale¹⁷⁹. Cette contextualisation, aisée pour tout lecteur

¹⁷⁷ Esteban Echeverría (né à Buenos Aires en 1805, mort à Montevideo en 1851) a effectivement occupé cette résidence de Los Talas, vraisemblablement entre 1838 et 1840, et selon les historiens c'est là qu'il aurait écrit en grande partie *La Cautiva*. EMILIOZZI, Irma, *Esteban Echeverría*, Madrid, Fundación Ignacio Larramendi, 2010. URL : http://www.larramendi.es/i18n_catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000611.

¹⁷⁸ Remarquons que Kohan est ici fidèle à la réalité historique, au moins dans ses grandes lignes : Echeverría s'enfuit pour émigrer en Uruguay quand les troupes unitaires de Lavalle sont vaincues, en 1840. Il embarque sur une frégate française et arrive à Colonia del Sacramento, en Uruguay. EMILIOZZI, Irma, *Op. cit.*

¹⁷⁹ « [...] Esteban Echeverría, a quien se le dio una oportunidad histórica en el orden del pensamiento y la literatura : nada menos que la de hacer ingresar, en tierras dominadas todavía por la ilustración y el neoclasicismo [...], las ideas románticas que abrirían una nueva y decisiva perspectiva para el desarrollo de la cultura nacional », JITRIK, Noé, *Panorama histórico de la literatura argentina*, Buenos Aires, El Ateneo, 2009, p. 45.

argentin dès le sous-titre, « El exilio de Echeverría », nous pousse inévitablement à idéaliser cet amour, celui-ci étant l'un des motifs majeurs du mouvement littéraire implicitement convoqué. Les passions humaines, voilà ce qu'exalte et explore le romantisme européen, et à sa suite, sa variante argentine. Or il est nécessaire de dépasser très vite ces grandes lignes, d'autant plus que la complexité formelle chez Kohan rend tout à fait vaine et réductrice l'ambition de résumer ses romans. Le lecteur vigilant est ainsi rapidement convié à douter du caractère idéal de cet amour, et ce principalement pour deux raisons.

La première, c'est que le point de vue adopté par le narrateur de la première partie (qui n'est pas le même que dans la deuxième, nous le verrons) pour décrire l'histoire d'amour n'est pas omniscient mais au contraire tout à fait partiel : c'est celui, lointain et flou, des gauchos (d'abord seulement Maure, ensuite tout le groupe). Comme eux, nous, lecteurs, ne voyons pour ainsi dire que la silhouette de cette histoire d'amour ; ses acteurs ne sont que des « figures » muettes dont on ne devine pas beaucoup plus que le genre sexuel et l'élan amoureux : « a la figura habitual, puro perfil de sombras en contraste con la luz, se agregaba una segunda figura. Esta segunda figura, hacia abajo, se ensanchaba en telas temblorosas : llevaba, sin dudas, una pollera ; era, sin dudas, una mujer. » (p. 61). Le jeu de contraste entre les ombres et la lumière évoqué par le narrateur contribue même à donner l'impression qu'on ne perçoit pas leurs couleurs, comme s'il ne s'agissait que d'ombres chinoises se mouvant devant un écran lumineux. Ce n'est même que grâce aux vêtements, et non à la précision des traits et des formes corporelles, que l'on distingue l'homme de la femme. Une certaine dimension théâtrale s'insinue ainsi dans la scène, d'autant plus que les gauchos sont plongés dans l'obscurité, et que ces gestes nocturnes deviennent vite un spectacle¹⁸⁰ pour eux. Les gauchos et les lecteurs assistent donc davantage à une *représentation* de l'amour qu'à une manifestation de l'amour, une distance est posée, on n'en sait que peu. Certes, ces figures ont tous les gestes de la passion amoureuse :

La abrazó y se quedaron abrazados. Al parecer se besaban [...]. El hombre hundía la cara entre el cuello y el pelo, y después en el pecho de la mujer. Los cuerpos se apretaron [...]. Se acercaron a la mesa y apartaron unas cosas que allí había [...] La mujer se echó sobre la mesa y levantó los pliegues de su pollera. El hombre [...] entró en la mujer con suavidad. Suave fue también, y prolongado, el vaivén de entrar y casi salir y volver a entrar en que se encendieron los dos cuerpos. Luego hubo una especie de furor, de fervorosa agitación [...]. (p. 61-62)

¹⁸⁰ Ici les gauchos, dans leur rôle de spectateurs purs – on les a déjà vus s'exalter devant la bagarre entre « la de Maure » et La Toribia : « había que ver con qué gozo se entregaron a la contemplación de la lucha » (p. 37) – apparaissent comme les ancêtres du spectateur propre à la culture de masse, hypnotisé par les images qui se déroulent sur l'écran de cinéma. L'influence du spectacle sur eux est très explicite, puisque la conséquence directe de cette « vision » est la multiplication des « accouplements » : « cosa fácil en estas circunstancias, dado el carácter general de la calentura » (p. 65).

Tous les gestes et toutes les nuances de la passion amoureuse, de la douceur à la ferveur des corps, caractérisent donc ces rituels nocturnes. Que nous dit de plus l'histoire ? Sur le plan de la réalité des gauchos, Luciana et les effets de l'amour sur elle sont aisément observables : c'est une jeune fille épanouie et transformée par son aventure amoureuse, fraîchement consciente de sa beauté, heureuse :

Venía de bañarse en el río, se había atado el pelo con unas bonitas cintas de colores, y maniobraba un ramo de flores silvestres con el propósito de perfumarse. Imposible no advertir qué tan suaves se estaban volviendo sus ademanes, qué tan delicados su expresión y sus gestos. [...] [D]el pelo se diría que flotaba, leve y fragante, antes de caer sobre los hombros. (p. 70)

En même temps que le souci esthétique de soi (le narrateur n'explique pas pourquoi elle aime se rendre au fleuve, mais on peut imaginer qu'en plus du besoin de s'isoler, c'est l'envie de voir son propre reflet, telle Narcisse, qui la pousse vers ce lieu) et le désir de plaire qui se manifestent par un soin particulier des cheveux, Luciana a acquis une certaine finesse, qui finit par se refléter sur son visage et son corps. Mais il nous manque l'autre facette de cette histoire d'amour, à savoir le ressenti de l'homme, pour en déduire toute la beauté. Représenté tantôt sous le mode de la silhouette, donc nécessairement simplifié, tantôt par la présence concrète d'un seul de ses acteurs, mode tout aussi incomplet, l'amour idéal n'est que suggéré, jamais nettement affirmé.

La deuxième raison de relativiser le caractère idéal de la relation amoureuse est la partialité du narrateur lui-même (je me limite encore à la première partie), qui fait preuve d'un favoritisme et d'un manichéisme certains dans son portrait des barbares et des civilisés. Il incite notre imaginaire à opposer rigoureusement le rapport sexuel brutal infligé par Maure, qui a presque tout du viol (nous le verrons), à cette relation amoureuse entre les personnages de Luciana et d'Echeverría. Si le lecteur se laisse aller au déploiement dichotomique auquel s'adonne le narrateur, il est difficile pour lui de ne pas considérer l'amour qui naît dans la belle maison douillette comme nécessairement doux, romantique, total. Or ce parti pris extrême invite à la méfiance, car un tel acharnement contre le groupe des gauchos implique une forte subjectivité, si ce n'est un certain degré de mauvaise foi : on force trop la main au lecteur pour qu'il adhère à cette partialité. Toute la première partie se déroule comme si le narrateur avait décidé au préalable de représenter la brutalité et la stupidité des gauchos en opposition à la délicatesse et à la supériorité morale du civilisé, sans aucune intention de nuancer ni les uns ni les autres de ces qualités. Si l'on admet ainsi le possible caractère suspect de la posture du narrateur, il devient légitime de se poser la question suivante : et si Echeverría n'était qu'un malin séducteur, ayant trouvé en Luciana de quoi occuper agréablement les moments où il n'écrit pas, dans cet enfermement constant et total qui en affecterait logiquement plus d'un ? Aucun élément ne nous empêche d'envisager cette possibilité. Pourquoi en effet ne pas considérer comme plausible la

vision bien plus prosaïque, et peut-être plus lucide, de Maure ? Car le lecteur est quasiment obligé d'être d'accord avec lui – sensation au demeurant assez désagréable, et que l'on peut voir comme une énième provocation de la part de l'auteur – face aux affirmations méprisantes de Luciana selon lesquelles « le poète romantique [...] transcend[e] ces nécessités corporelles profanes » de l'alimentation ? Maure met en évidence la mauvaise foi de la jeune fille : « ¿de qué espíritu me habías, puta del orto, si yo veo cada noche cómo te garcha ese cretino ? » (p. 87). Mis à part la vulgarité du langage de Maure et la tendance du narrateur à discréditer ce discours barbare, il est possible d'écouter cette parole comme une manifestation du sens commun : il est bien possible qu'il s'agisse pour le poète, dans cette histoire, d'une simple distraction sexuelle, sous les traits de la finesse poétique du « civilisé ». Les conditions de vie de Luciana parmi les sauvages font d'elle la cible la plus facile que l'on puisse imaginer pour le séducteur que pourrait bien être le personnage d'Echeverría, un homme avec des besoins sexuels, tout poète qu'il soit.

Si nous abordons maintenant la deuxième partie, cette fois prise en charge par un narrateur omniscient (qui a accès aux pensées des deux personnages féminins qui se rencontrent), la remise en question de l'histoire d'amour idéale continue à faire son chemin, en même temps que le déroulement de la scène contribue à renforcer singulièrement l'absence de l'homme aimé, objet du désir définitivement hors de portée. Cette partie décrit Luciana arrivant, exténuée, à Colonia del Sacramento, où Echeverría est supposé l'attendre. On lui indique la Rue des Soupirs – dont le nom augure à lui seul de l'ambiguïté de ce qui va suivre, entre l'évocation du soupir de désespoir et de celui du plaisir sensuel –, où habite une prostituée du nom d'Estela Bianco ; elle pourra probablement la renseigner à propos du poète. La confrontation entre les deux femmes, dont on comprend très vite l'intense rivalité, puisqu'Estela a aimé Echeverría elle aussi, réduit à néant les espoirs de Luciana et rend la fille de joie douloureusement jalouse. Après que Luciana lui a raconté pourquoi elle recherche le poète, la prostituée lui dit qu'il est parti la veille, et que pendant « les dix longs mois » de son séjour à Colonia, il n'a fréquenté qu'elle (p. 147). Puis, la « malice » d'Estela laisse place à la sincérité, puisque « cela n'a plus d'importance » : « Están solas las dos, y Echeverría ausente. » (p. 148). La prostituée avoue ainsi à l'autre son amour pour le poète :

Estela Bianco le confiesa ese amor a Luciana Maure. No por confianza, no por tenura : se lo confiesa para que ahora puedan ser las dos iguales. Tan distintas, las dos, en sus cuerpos y en todo, se vuelven iguales bajo una misma tristeza. Un día antes, un solo día antes, habrían sido enemigas, como estuvieron a punto de serlo hoy, por error. Pero Luciana no llegó un día antes, llegó cuando llegó : cuando Echeverría acababa de irse. (p. 148)

Cet extrait mérite une parenthèse : les deux personnages féminins représentent ici, de façon positive, une possibilité d'échapper à la dichotomie à laquelle est le plus souvent condamné le

système fictionnel ; quelque chose de très fort les réunit, et elles vont s'abandonner à cet élan d'union. A l'opposé, les personnages masculins antagonistes – Raúl et Miguel, Alfano et le docteur Vicenzi, Verani et Ledesma –, dans leur radicalité, résistent toujours à ce qui pourrait les rapprocher ; même quand l'un des deux tente un rapprochement, comme Alfano et Ledesma, qui cherchent réellement à communiquer respectivement avec Vicenzi et Verani, le rejet, en face, est brutal. Notons aussi que, moins radicaux, les personnages féminins sont en général beaucoup moins maltraités par les narrateurs, voire pas du tout : Laura (*La pérdida de Laura*), Luciana et Estela (*Los cautivos*), Lili et Lucía Pringles (*El informe*, que l'on abordera un peu plus tard), de même que Luciana et Inés/Mercedes (respectivement la fiancée de El Dueño et la fille de Giménez dans *Cuentas pendientes*) ont toutes en commun d'échapper complètement à l'ironie du narrateur. Seules María Teresa, la « grise » (j'expliquerai ce qualificatif à la fin de ce chapitre), et la femme et la belle-mère de Giménez (Elvira et doña Irma), franchement répugnantes toutes les deux, peuvent être considérées comme des personnages négativement connotés. Mais j'aurai l'occasion de revenir plus longuement sur la position ambiguë, intermédiaire, de Luciana Maure et d'Estela Bianco. Notons seulement pour l'instant l'allitération en « l » qui émerge de l'évocation des noms de personnages féminins positifs – le « l » de la douceur et de la fluidité, serais-je tentée de penser –, de même que la récurrence de la lumière (non seulement dans la « luz » que comportent les noms de Lucía et des deux Luciana, mais aussi dans l'origine latine d'Estela », « *stella* », l'étoile).

Estela a donc avoué son amour pour Echeverría, mais cette relative sincérité n'empêche pas une dernière malveillance envers Luciana : elle lui ment, en lui disant que le poète ne lui a jamais parlé d'elle, alors qu'il lui a longuement raconté son séjour à Los Talas ; qu'il ne semblait attendre personne à Colonia, y restant d'abord parce qu'« il était un peu malade », ensuite parce qu'ayant appris à la connaître davantage, elle, Estela, il a eu envie de continuer à la voir (p. 153). Elle s'étend cruellement sur le sujet, insistant sur le fait que non seulement il ne parlait pas d'elle, mais ne paraissait souffrir de l'absence de personne, jouissant complètement de sa seule présence, à elle : « Querida mía, pobrecita: no te esperaba, no te extrañó. » (p. 154). Elle assène un dernier coup pour s'assurer que Luciana ne fera rien pour le rejoindre à Montevideo : elle lui dit qu'il est parti avec « une petite dame élégante, une petite très bien », qui échappait elle aussi à la tyrannie de Rosas, et qu'il s'apprêtait à l'épouser. C'est alors que peu à peu le duel entre rivaless se transforme en étreinte : elles pleurent ensemble l'absence de l'homme aimé. Et l'espace clos dans lequel elles s'embrassent fait écho à la maison fermée où se sont aimés Luciana et Echeverría, comme pour annoncer l'intimité sensuelle qui va suivre :

El cuarto se ha vuelto hermético : nada le llega del frío de afuera, de la banal alegría que impera afuera. Las voces festivas y las risas, sobre todo las risas impostadas, que son casi todas, por más que estén más o

menos alejadas y atemperadas por puertas, por alfombras, deberían prevalecer sobre el modesto rumor del fuego del calentador. Y sin embargo, es el sonido del fuego lo que se percibe, y nada del resto. (p. 156)

Rappelons-nous l'hermétisme de la maison douillette, qui représentait un refuge nécessaire à l'écriture et à l'amour : ici les conditions de l'union amoureuse se reproduisent (comme auparavant, les rires bruyants de l'extérieur n'ont pas d'importance), et elles tentent de revivre l'étreinte avec l'homme, de retrouver un peu de l'amour qui s'est enfui. C'est du moins ce que cherche à suggérer le narrateur en décrivant leurs baisers :

La boca de él se apoyó en esta boca, entró en esta boca : eso piensan, las dos, mirando cada una a la otra. Es por eso que se besan, y no por otra cosa. [...] Sin dejar de besarse, se abrazan. Por momentos es Estela la que abraza a Luciana, por momentos se retrae y se deja abrazar por ella. Les gusta hacer lo que hizo Echeverría, y sólo ellas pueden darse este placer. [...] Se huelan con afán de conocerse, hundiendo las caras en los cuellos, para sentir lo que sintió Echeverría, para ver qué quedó de él en la otra mujer. (p. 158)

En apparence, donc, elles utilisent l'autre pour revivre leur union charnelle avec le poète ; leurs corps s'assemblent pour recréer la présence de l'amour perdu. Mais en un sens, ces gestes ne font qu'accentuer son irrémédiable absence. L'objet du désir est définitivement mis hors de portée, tandis que l'histoire d'amour entre Luciana et le poète est largement relativisée par cette autre relation mise sur le devant de la scène entre la prostituée et lui.

Notons par ailleurs que l'insistance du narrateur sur le fait que c'est Echeverría et lui seul que chacune recherche chez l'autre se manifeste encore une fois de manière trop prononcée pour ne pas éveiller la méfiance du lecteur : après le fragment cité quelques lignes plus haut, qui met le poète au centre de la scène, le même type d'occurrences réapparaît plusieurs fois : « No es que se busquen, no es que se atraigan ; [...]. Lo buscan a Echeverría, es a él a quien desean. » (p. 158). Puis, page suivante :

Echeverría acarició estos cuerpos, los besó, los abrazó, los lamió [...] : son cuerpos venerados, amados por Echeverría. Son sus rastros, imborrables, lo que ven las dos mujeres al contemplarse. No a sí mismas, que nada importan, no las formas y las texturas de un cuerpo de mujer, que nada podrían insinuarles a ellas. Ven a Echeverría, y lo desean. (p. 159)

La récurrence du nom de l'absent doublée de la négation de l'importance du corps à corps féminin et de la simple possibilité qu'Estela et Luciana puissent avoir du désir l'une pour l'autre, sont ici tellement insistantes que l'on est porté à penser à une attitude de dénégation, au sens psychanalytique : soit de la part des deux jeunes femmes elles-mêmes, car n'oublions pas le caractère omniscient du narrateur, qui connaît et retranscrit la pensée de chacune d'elle (ce déni proviendrait-il du souci de ne pas trahir leur amour pour Echeverría, ou de la peur de s'avouer leur désir homosexuel naissant ?) ; soit de la part de ce même narrateur, qui glisserait là une attitude de réserve ou de rejet de l'homosexualité. Quoi qu'il en soit, il existe bien une tension

constante, une ambiguïté difficile à résoudre, entre l'idée de la recherche de l'amour perdu, et celle qui ferait de cette scène une vraie rencontre amoureuse entre Estela et Luciana. Cette tension, le passage entre le neuvième et le dixième chapitre l'illustre bien, comme une ultime oscillation. Car c'est ainsi que se termine le neuvième :

Si vuelven a abrazarse y a besarse, es en procura de Echeverría. Es porque lo extrañan que se entregan la una a la otra, que adivinan la manera de entrar una en la otra, intuyendo que también ellas pueden poseerse. Es porque lo extrañan y porque saben que ya nunca más lo van a ver. (p. 160)

L'extrême sensualité de ces lignes s'annonce déjà presque plus forte que l'acharnement à nier le désir des deux femmes, mais la présence absente de l'homme refuse encore de quitter la scène ; le chapitre suivant au contraire présente pleinement dès la première ligne cette autre vérité possible à laquelle le lecteur ne peut s'empêcher de penser, à savoir que ce sont bien elles, Luciana et Estela, qui s'aiment cette nuit-là :

Luciana y Estela duermen muy juntas. Están desnudas, mal cubiertas por las sábanas y las mantas, en un cuarto donde el calentador a kerosén hace mucho que se apagó. Es el comienzo de un día de invierno, pero ellas dos, entregadas al sueño, no parecen sentir el frío. (p. 161)

« Muy juntas », impossible de dire une union plus forte, cette fois : l'adverbe « muy » suppose des corps joints mais aussi une communion qui va au-delà du domaine physique. Leur nudité, en plus d'exprimer l'intimité ultime, donne aussi symboliquement à la scène un caractère authentique ; et encore une fois, l'indifférence face aux éléments extérieurs fait de l'union amoureuse la seule chose qui compte. Le titre évoque d'ailleurs, de son côté, un temps qui s'allonge, l'abandon amoureux de ceux qui restent longuement enlacés dans le lit : « 15 DE JULIO DE 1841, LAS SEIS, LAS SIETE, LAS OCHO, LAS NUEVE DE LA MAÑANA ». C'est peut-être une vraie histoire d'amour qui commence là : rien ne nous empêche de l'imaginer, d'autant moins l'épilogue, qui décrit les tombes des deux jeunes filles aujourd'hui, à fin du vingtième siècle. On apprend que Luciana n'a vraisemblablement jamais quitté Colonia del Sacramento, qu'elle y est morte en tout cas. Comme Estela, mais à des dates différentes, elle a été enterrée loin de ceux qui sont décédés en même temps qu'elle : dans la marge, sans croix (je reviendrai sur les hypothèses de cette marginalisation).

Pour conclure à propos de l'amour dans ce roman, l'ambiguïté qui l'entoure est passionnante. Dans tous les cas, ses différentes manifestations bouleversent le schéma typique de la belle histoire d'amour conventionnelle, l'auteur prenant un malin plaisir à tordre l'image teintée de romantisme que l'on était tenté de visualiser tout d'abord : on a affaire soit à la triste histoire d'un amour perdu, de retrouvailles manquées, soit à un amour à sens unique (Luciana pouvant avoir été considérée par Echeverría, nous l'avons vu, comme exactement la même chose

qu'Estela : un objet de plaisir à qui l'on a fait croire à l'amour), soit à un bel amour (la scène érotique entre les deux femmes étant la seule dans toute l'œuvre fictionnelle de Kohan, à ce jour, présentée comme pleinement jouissive), inavoué, que le narrateur se refuserait à nous donner complètement. L'amour se trouve ainsi triplement mis à mal, et ne ressort jamais clairement victorieux dans toutes les versions possibles – la multiplicité des versions possibles suffisant à elle seule à relativiser l'amour idéal.

b) *Segundos afuera* : l'homosexualité frustrée, le mari trompé, l'amant abandonné

Dans son architecture complexe, on l'a vu, *Segundos afuera* superpose plusieurs niveaux de narration et plusieurs histoires, parmi lesquelles trois pourraient être décrites comme des histoires d'amour ratées, ou, pour être plus précis, des histoires qui mettent le désir amoureux en échec. La première se profile de façon implicite à travers les dialogues entre Ledesma et Verani. L'attirance du premier pour le deuxième transparait principalement dans une invitation aussi récurrente que vaine : il s'agit de convaincre Verani de passer une soirée chez lui pour lui faire découvrir la musique de Gustav Mahler. Le chroniqueur sportif, tout à fait indifférent à ce domaine artistique, refuse l'invitation pendant tout le roman, jusqu'au tout dernier sous-chapitre et même la dernière ligne. La deuxième occurrence de l'amour malheureux apparaît dans le récit que fait Ledesma à Verani sur Mahler, et notamment celui des problèmes de couple du compositeur avec Alma, sa femme. Parallèlement, l'amitié du musicien pour Richard Strauss (thème qui occupe le récit de Ledesma à part égale avec celui des rapports conjugaux) teintée d'amertume et de rivalité rancunière, s'inscrit en quelque sorte en continuité avec l'absence d'harmonie qui régit les relations amoureuses. La troisième histoire d'amour ratée est racontée explicitement dans les scènes à charge du narrateur hétérodiégétique qui décrit le match de boxe entre Dempsey et Firpo à travers le regard de l'arbitre, John Slowest Gallagher, en focalisation interne. Celui-ci est obsédé par Melody Nelson (référence explicite à Gainsbourg¹⁸¹), qui l'a quitté pour un autre lorsqu'il a décidé d'abandonner sa carrière de boxeur pour devenir arbitre, contraint de se rendre à l'évidence de sa nullité sur le ring, en tant que pugiliste. Au regard des relations humaines,

¹⁸¹ Héroïne du premier album-concept de Serge Gainsbourg (1971), dont on suit l'histoire d'amour fictive et malheureuse avec le chanteur en sept chansons. C'est « l'histoire d'un Gainsbourg entre deux âges et blasé qui rencontre une gamine de 14 ans, de la courte histoire d'amour qui s'en suit et se termine par la mort de Melody et le chagrin de Gainsbourg », Aurélien NOYER, « Histoire de Melody Nelson. Serge Gainsbourg », *Inside Rock*, 10/08/2011. [Revue en ligne]. URL : <http://www.inside-rock.fr/Histoire-de-Melody-Nelson?artpage=2-2>.

Segundos afuera apparaît bien comme le roman de la frustration amoureuse, une frustration qui se concentre sur trois couples et se raconte à travers trois types de narration différents : le dialogue, le récit enchâssé et le monologue intérieur.

Le niveau le plus explicite, celui des pensées de l'arbitre, John Gallagher, apparaît comme le plus torturé, le plus obsessionnel. C'est au cinquième chapitre qu'entre en scène le personnage de Melody Nelson, son ancienne petite amie, qui l'a quitté plusieurs années auparavant. Il est maintenant marié à Doris, « une bonne épouse et une bonne mère » (p. 130), mais il ne parvient pas à oublier Melody. Son métier d'arbitre le confronte constamment aux corps musclés des boxeurs, qui lui rappellent sans cesse cette ancienne relation, et la raison pour laquelle elle a pris fin : « qué es un boxeador, al fin de cuentas, para mister John Slowest Gallagher: la imagen del deseo de la muy puta de Melody Nelson » (p. 130). Il l'imagine sans cesse couchant avec les boxeurs (le narrateur emploie en focalisation interne le verbe « revolcarse », « s'envoyer en l'air »), et c'est précisément cette image obsessionnelle qui détourne son attention de son travail d'arbitre : la force de la frustration amoureuse et sexuelle se trouve donc être précisément ce qui bouleverse le match de boxe (puisque Gallagher oublie de compter les secondes qui suivent la chute de Dempsey¹⁸²) et détermine tout à la fois l'intrigue et la structure du roman, dont trois plans narratifs sur cinq se déroulent sur les dix-sept secondes successives suivant la chute. L'échec amoureux¹⁸³ est d'autant plus mis en valeur qu'il est déterminant, littéralement, pour le roman entier.

À la frustration de l'amant remplacé par un autre (son double inversé, l'athlète qui a réussi) fait écho la situation de Mahler, dont Ledesma raconte les difficultés conjugales à son collègue. Là aussi, le problème de couple est déterminant pour la narration, car il donne lieu à l'anecdote de l'entrevue entre le compositeur et Freud, auquel Mahler a recours pour lui parler de ses ennuis avec Alma. Malgré la pudeur de Ledesma, on apprend en même temps que Verani que la jeune femme du musicien l'a trompé avec Walter Gropius, le fondateur du Bauhaus. Le chroniqueur sportif se charge de souligner le pathétisme de cet échec amoureux, en insistant sur

¹⁸² La Melody de Gainsbourg fait aussi tourner la tête de l'homme épris au point de lui faire faire n'importe quoi. La quatrième chanson de l'album, « Ah Melody », commence sur ces paroles : « Ah Melody, tu m'en auras fait faire des conneries ». URL : <http://www.youtube.com/watch?v=ujekjmBeahw&list=PL547A6CD06F471D5D>

¹⁸³ Contrairement à ce qui se passe pour John Slowest Gallagher, la mise à mort de la Melody originelle est ce qui permet au personnage de Gainsbourg de sauver la face : « Melody aurait-elle vécu que Gainsbourg n'aurait eu d'autre choix que de décrire une rupture, la jeune Melody le laissant logiquement tomber au profit de quelqu'un de plus jeune et plus beau. », Aurélien NOYER, *Op. cit.* L'arbitre apparaît donc bien comme une version dégradée d'un Gainsbourg qui véhicule assez volontiers une image de perdant.

le terme « cocu », alors que Ledesma tente de le dissimuler derrière ce qu'il appelle des « problèmes existentiels » : « Es la triste historia de un pobre cornudo, Ledesma, admitaló. La triste historia de un pobre cornudo » (p. 138). Et c'est lui qui a le dernier mot dans ce sous-chapitre qui condamne ainsi Mahler au statut de cocu, en l'associant avec le tango, où le motif de la frustration amoureuse est omniprésent : « Mucha sinfonía, mucha sinfonía. Le falta tango, a usted. Tango le falta » (p. 138). Par cette opposition entre la symphonie et le tango, Verani prône une parole crue qui assume l'échec, contre une parole pudique et abstraite qui en somme n'est pas complètement sincère. La débâcle de l'amour est consommée.

Et elle se confirme dans la frustration amoureuse et sexuelle qui est suggérée dans les rapports entre Ledesma et Verani, l'un n'ayant de cesse de vouloir inviter l'autre chez lui, l'autre se refusant toujours. La première occurrence apparaît au tout début de leurs échanges, et du roman : « No ganamos nada, Verani, porque usted sigue emperrado en no escuchar ni siquiera un fragmento de la obra » (p. 11). L'expression « seguir emperrado », équivalent familier de « s'entêter », fait d'ailleurs référence à une résistance qui n'est pas nouvelle. L'insistance se fait déjà quelque peu implorante : « no le digo una sinfonía entera. Le digo un poco, para que conozca » (p. 11). Puis, pour donner envie à son collègue d'écouter Mahler, il met un grand soin à lui décrire tous les mouvements d'une symphonie : « Así empieza la primera sinfonía de Mahler : le daría gusto escucharla, créame » (p. 46). On a vu à quel point le dialogue imaginaire du troisième chapitre le montre doux et séducteur : « si usted por fin accediera a enterarse un poco [...], trago de por medio, con unas accitunitas, unos quesitos » (p. 51) ; « Así en el aire es un poco difícil de explicar. En cambio en casa, con un vinito » (p. 52). On l'a vu, cette récurrence de l'emploi du diminutif « -ito » peut être comprise comme une façon d'attirer à lui Verani, en faisant usage du même langage que lui. Le terme de « maison », lieu de la plus grande intimité possible, est significativement réitéré : « Ni Mahler ha escuchado todavía, y yo en casa tengo todos los discos » (p. 97) ; « Pase por casa y entérese. Se la conoce como Sinfonía de los Mil, y es verdaderamente impactante » (p. 119), ou encore : « Véngase a casa una noche. Tengo un buen vino para usted. Y la quinta sinfonía de Mahler (p. 133) : un cran au-dessus, et voilà l'appel de l'alcool, et la référence à la symphonie dont un des mouvements se trouve être la bande originale du film de Pasolini, *Mort à Venise*, dont le thème de l'homosexualité jamais satisfaite apparaît comme un clin d'œil triste, peut-être, à la situation dans laquelle se trouve Ledesma. C'est également par l'image, dont le langage est plus directement accessible pour Verani – et plus propre au domaine de la culture de masse –, que le mélomane cherche à attirer son collègue chez lui : il lui montre des reproductions de photographies, tantôt de Mahler et de son entourage, tantôt de boxeurs, en lui disant qu'il en a davantage à son domicile, et qu'il pourrait les regarder

plus tranquillement : « Pasan por la calle, delante de la ventana, y usted se distrae mirando. En casa no pasaría » (p. 95).

Quant aux descriptions que fait Ledesma des rapports de grande amitié artistique, à travers l'art, entre Mahler et Strauss, il est tentant d'y déchiffrer un désir secret du mélomane, un désir d'harmonie avec Verani, son contraire. Il souligne en effet les différences entre les personnalités des deux hommes, Mahler sombre et travailleur acharné, Strauss plus léger et plus enclin à percevoir commercialement le goût du public, comme pour mieux mettre en valeur la beauté de leur amitié, une communion *malgré* leurs différences : « los hermanaba la música » (p. 165), « la musique faisait d'eux des frères ». Il tente de le lui faire comprendre par une image utilisée par les historiens de la musique, celle de deux taupes : « fueron dos topos que se encontraron porque cavaban en sentido opuesto » (p. 192). Il développe : « Hicieron recorridos contrarios, ¿sabe? Perfectamente contrarios. Pero por eso mismo se encontraron en un mismo punto ». (p. 192). On ne peut s'empêcher de penser que Ledesma espère de la même manière une vraie rencontre avec Verani, malgré leurs caractères opposés. Les rapports entre Mahler et Freud présentés selon le point de vue de Ledesma laissent transparaître eux aussi une expression du désir, car il est impossible de ne pas être frappé par une description truffée de termes qui appartiennent davantage au domaine amoureux qu'à celui de la curiosité intellectuelle :

Freud ha interrumpido sus vacaciones en el Mar del Norte, declarando que *no podía resistirse* a un hombre de la importancia de Mahler. Y Mahler lo ha *buscado, deseoso* de mantener una entrevista con él. Por cable lo contacta y concertan un encuentro. Cuatro veces la cosa queda en nada : Mahler vacila y cancela la cita. [...] *Quiere y no quiere*. (p. 132)

Il y a un désir pressant dans cette recherche mutuelle des deux hommes, le fait de « ne pas pouvoir résister », de « vouloir et ne pas vouloir », n'est pas anodin ; d'ailleurs Verani a l'esprit aussi mal tourné que celui auquel est poussé le lecteur, lorsqu'il suppose d'abord que les deux hommes ont parlé quatre heures durant, « seul à seul dans une chambre¹⁸⁴ » (l'original en dit un peu plus que cette traduction de Gabriel Iaculli : « los dos *metidos* en un cuarto ». Il y a une proximité plus complice dans ce terme de « metido », il y a l'idée d'être « fourrés » dans la chambre), détail que Ledesma s'empresse de contredire en précisant qu'effectivement Mahler et Freud se sont donné rendez-vous à l'hôtel, mais sont sortis se promener ensuite. Pourquoi insister sur l'aspect « transcendant » de cette promenade, si ce n'est pour couper court à toute insinuation sexuelle ?

¹⁸⁴ *Dix-sept secondes hors du ring*, *Op. cit.*, p. 144.

De nombreux autres indices vont dans le sens d'une tentative de séduction de la part de Ledesma, et notamment toutes les suggestions qui font appel aux sens de Verani. La vue est la plus sollicitée, le recours à l'image – et à l'imagination – représentant une forme d'approche qui se révèle assez efficace pour attirer le chroniqueur sportif : « Lo que yo le pido es que se imagine » (p. 36), « imagínese un minutito », « figúrese » (p. 40), « Mire lo que le traje » (p. 88), « mire qué energía, mire qué movimiento », « Mire esta silueta », « vea, vea » (p. 89) ; l'ouïe, évidemment, « le daría gusto escucharla, créame » (p. 46), « contenga la respiración y entérese » (p. 131) (et voir plus haut toutes les invitations à l'écoute) ; le toucher « Toque, Verani, toque » (p. 88), « arrímese un poquito », « acérquese que los libros no muerden » (p. 89) ; et enfin le goût : « vinitos », « quesitos », « aceitunitas ». Tout un ensemble d'incitations à entrer dans un univers de sensualité, qui, toutes autant qu'elles sont, ne seront jamais concrétisées. La stratégie de la flatterie n'est pas non plus écartée, et elle s'avère tout aussi vaine, dans ce passage où Ledesma décrivant le physique imposant de Firpo et Dempsey admire, comme en passant, la force des mains de son collègue (là encore, un écho oriente le regard du lecteur vers une connotation sexuelle : l'admiration physique que ressent Gallagher pour les corps des pugilistes, qui provoquent chez lui une érection, en plein combat) : « Ni usted, que tiene manos grandes, capaz que alcanza a rodear esos cogotes. Puro músculo y pura fibra. [...] Usted que tiene esos dedos robustos. ¿Sabe qué? No se hundan [en el abdomen] » (p. 76-77). Verani fait comme s'il n'avait rien entendu, se contentant de suivre le fil de la description de Firpo et de Dempsey.

L'attitude de Verani est ainsi marquée par l'indifférence, mais aussi et surtout par la résistance, tout au long du roman: il rejette notamment l'utilisation de la première personne du pluriel dans la bouche de Ledesma (« presiento que estamos de acuerdo » (p. 47), « pero también podemos entender, si queremos » (p. 53), « no nos vamos a pelear por eso » (p. 57), « ponga en lo nuestro un poco de atención » (p. 96)), lui opposant la récurrence de l'opposition « moi »/« vous » pour nier tout rapprochement, tout accord avec son collègue : « *Usted* quiere un número porque tiene una visión más estadística de la cosa. *Yo* no. [...] *Usted* lo que quiere es el numerito, y a *mí* el numerito me importa un rábano. » (p. 109). Dans la même veine et à propos du même sujet, quelques pages plus loin : « *Yo* veo eso y me emociono. *Usted* en cambio cuenta. *Yo* lagrimeo y saco el pañuelo. *Usted* saca la calculadora y se pone a contar » (p. 119). Il n'existe peut-être pas de façon plus abrupte de marquer sa distance avec quelqu'un, comme dans cette autre réplique « Si *usted* quiere deslumbrarse, deslumbresé. Para *mí* son dos tipos que charlan » (p. 133) : en mettant côte à côte ces deux détails antithétiques imposés par Verani, on voit bien que ce n'est pas que l'un soit sensible et l'autre non, mais qu'ils ne sont tout simplement pas sensibles aux mêmes choses. Aucun partage n'est possible, et l'amour ou même un quelconque

flirt encore moins. C'est ainsi que le désir sexuel est radicalement et irrémédiablement mis en échec, dans cette triple histoire de frustration amoureuse.

c) *Museo de la Revolución* : l'amour frustré par les exigences de la politique militante

« Como me interesaba construir una idea sobre la militancia en los '70, en algún momento apareció la cuestión de la interferencia de la política en la vida privada, esto de su postergación o sacrificio a favor de la lucha revolucionaria ¹⁸⁵ » : c'est ainsi que Kohan explique, lors d'un entretien au sujet de *Museo de la revolución*, comment est entré le thème de l'amour dans la trame de son roman. Puisque le militantisme était l'idée de départ, la question de la vie privée en tant qu'élément qui entre en contradiction avec l'idéal d'action politique ne pouvait manquer de faire son apparition, selon lui. Et l'amour étant sans aucun doute le composant de la vie privée le plus douloureusement en tension avec l'abnégation exigée par l'engagement politique, c'est sur lui que se concentre le roman. Pour Kohan, la façon de fonctionner des guérillas dans les années soixante-dix est très représentative de ce conflit, et aussi de l'héroïsme que ce sacrifice implique, mais il s'inscrit en continuité avec une tension déjà ancrée dans l'imaginaire collectif :

[...] si uno va a imprimirle una carga heroica a la acción política de la guerrilla, y yo lo haría, diría que a menudo la figura heroica en cuanto a la acción pública y política, se combina con algo del sacrificio de la vida privada. Esto es así desde nuestra « santificación » de San Martín como padre de la patria, porque a todos nos han enseñado en la escuela cómo el héroe nacional sacrificó su vida matrimonial y familiar en aras de la acción política hasta no sé... el desenlace de *Casablanca*, porque finalmente ¿en qué consiste el carácter heroico de Humphrey Bogart en *Casablanca*? En que sacrifica la dimensión amorosa por un ideal político, renuncia a la mujer¹⁸⁶.

Le héros de *Museo de la Revolución*, une fois son amour sacrifié, mis hors de portée au nom du militantisme, n'ira pas jusqu'au bout du sacrifice comme San Martín et Humphrey Bogart, et c'est précisément cela qui entraînera l'échec de sa mission politique. Mais voyons d'abord comment se présente ce roman à l'architecture complexe.

Trois niveaux de narration entrelacés (et non isolés les uns des autres par une organisation en différents chapitres : ici, le roman entier est un bloc) composent la structure de cette œuvre, que je n'ai pas encore eu l'occasion d'évoquer, l'univers représenté n'étant pas culturellement

¹⁸⁵ Ángel BERLANGA, « La teoría revolucionaria abarca la vida cotidiana », *Página/12*, 21 août 2006. URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-3510-2006-08-21.html> .

¹⁸⁶ CEBALLOS, Dardo, « Museo de la Revolución: entrevista a Martín Kohan », *Club de fun* [blog], 9 juin 2007. URL: <http://www.clubdefun.com/news.cgi?accion=vernew&id=60>.

binaire – mais bien traversé, néanmoins, de tensions sous plusieurs angles. Le premier niveau consiste en un récit à la première personne d'un journaliste argentin envoyé au Mexique en 1995 pour y récupérer, en vue d'une publication, un manuscrit rédigé en 1975 par un jeune militant argentin disparu. Il s'agit d'un cahier de notes de réflexions sur la notion de temporalité telle qu'elle est pensée dans les textes fondateurs du marxisme. Une certaine Norma Rossi, exilée argentine au Mexique, est en possession de ce manuscrit, et le journaliste a prévu de la rencontrer pour obtenir d'elle ce cahier. Le deuxième niveau de narration raconte le voyage à Córdoba de ce jeune militant nommé Rubén Tesare, qui a la mission d'y retrouver quelqu'un pour lui donner un sac, dont on ignore le contenu mais dont on sait qu'il représente à lui seul un danger pour la vie du jeune homme. Ce niveau, qui inaugure le roman, semble d'abord être pris en charge par un narrateur omniscient, puisque l'on a accès aux pensées, faits et gestes de Tesare dans le bus qui le mène de Buenos Aires à Córdoba ; mais on comprend rapidement, malgré l'absence de guillemets, que c'est Norma Rossi qui raconte ce voyage au journaliste (elle en sait beaucoup sur lui soi-disant grâce à un journal intime, dont elle finit par révéler l'existence en parallèle du manuscrit). Le troisième niveau de narration, celui-là marqué par le tiret introduisant explicitement la voix de Norma Rossi, consiste en de longs fragments du manuscrit politique de Tesare, qu'elle lit au journaliste – elle le lui impose, de même qu'au lecteur, qui préférerait lui aussi en savoir davantage sur la dimension personnelle de la vie du jeune militant, autrement plus romanesque. Car ces morceaux de récit d'un héros en danger qui rencontre une mystérieuse fille sont bien plus prenants que ceux qui s'attachent si minutieusement à commenter des textes politiques dans tous leurs recoins. Clairs et didactiques, ces fragments, il faut bien l'avouer, sont parfois bien ennuyeux, d'autant plus qu'ils frustrant le lecteur de l'histoire et du romanesque. Ainsi, la dimension politique (l'essai, la théorie révolutionnaire) chasse la dimension privée (le romanesque, la pratique révolutionnaire) et vice-versa, reflétant textuellement cette tension qui existe entre les deux, exacerbée par le militantisme. La dimension privée met en scène, à son tour, la même tension : Tesare, en mission politique d'une importance extrême, pense constamment à Gabriela, une fille dont il est amoureux et que son groupuscule lui a interdit de fréquenter : collectivement, ils ont décidé de proscrire sans exceptions les relations intimes avec toute personne appartenant à d'autres mouvements révolutionnaires. Gabriela est « montonera », Rubén l'a donc quittée, sommé par ses camarades qui le menacent d'expulsion, mais il en souffre. Cette frustration est déterminante dans le déroulement des événements, comme l'explique Norma : « De Tesare es importante saber que viaja aquejado por cuestiones sentimentales. Sin ese dato, algunos de sus pasos en falso no podrán comprenderse. » (p. 58). En effet, cette souffrance le rend distrait, et sa vigilance, l'un des principes fondamentaux pour tout militant en action, s'en

ressent fortement. Comment vivre pleinement l'instant présent lorsque sa pensée le tire irrésistiblement vers sa « moitié » absente ? C'est là que nous retrouvons le mythe platonicien, ou même, plus précisément, sa conséquence dans la perception de la réalité concrète du jeune homme : en l'absence de Gabriela, il vit réellement les choses à moitié car il ne peut s'empêcher de les trouver étrangement incomplètes. La séparation physique met ainsi en évidence la force du lien, situant la notion d'unité au centre de la définition de l'amour : « Tesare se siente unido todavía a Gabriela, porque la quiere, porque sabe que la quiere y que es querido por ella, y entonces cada una de las cosas que le pasan se le presenta incompleta, como partida en dos y con una mitad de menos » (p. 58). Le plus grand des « faux-pas » qu'évoquait plus haut Norma Rossi sans en préciser les détails (elle maîtrise extrêmement bien l'art du suspense, ce que l'on a déjà pu observer dans le malin plaisir qu'elle a à imposer sa lecture à haute voix du cahier de réflexions, ne cessant de retarder le récit privé) apparaît ainsi comme une conséquence directe de cette frustration : il se laisse séduire par Fernanda Aguirre, une jeune fille qui est descendue du bus au même arrêt que lui. Conséquence directe, nous explique donc Norma :

Sólo por el despecho que siente ante la pérdida de Gabriela (despecho no hacia ella, que no lo ha dejado, sino hacia los compañeros, que lo obligaron a dejarla), se entiende que en el camino corto hacia el hotel de los textiles [...] distinga un poco más adelante a la chica de la otra mesa del bar, que es también la del otro asiento del micro, y se ponga a conversar con ella. (p. 61)

Notons la force du terme « despecho », dont la traduction en français, « dépit », ne rend pas complètement le caractère désespéré. C'est parce qu'il est dépité et triste qu'il va d'abord s'intéresser à Fernanda, cherchant dans ce contact comme une sorte de compensation. Sa mission consistait à attendre un camarade qui devait arriver par un car en provenance de Tucumán, pour lui donner le paquet mystérieux ; on lui a dit que s'il n'arrivait pas ce jour-là, Tesare devait l'attendre jusqu'au lendemain, « sans se faire remarquer », s'il jugeait que la situation était sans risque. C'est ainsi qu'il se dirige vers l'hôtel, tout en bavardant avec elle, et que ni l'un ni l'autre ne dément l'impression du réceptionniste qui leur donne une seule chambre. Le rôle de compensation joué par Fernanda est clairement insinué par Norma :

Acaso se dice a sí mismo que no va a perderse un día con Fernanda Aguirre, como ya tuvo que perderse una vida con Gabriela, por el mandato vertical de los compañeros; que aquí los compañeros no lo están viendo, que las horas pueden transcurrir más prontas y más ligeras si en una de esas tiene el golpe de suerte y pasa un rato con Fernanda Aguirre. (p. 62)

Il s'agit d'une pâle compensation, certes : un jour ou un moment de plaisir gagné contre une vie d'amour perdue, voilà qui peut paraître une consolation bien médiocre ; mais l'idée d'échapper à la sévérité de ses camarades politiques lui procure une satisfaction non négligeable. C'est ce que confirme plus tard la sensation heureuse de vengeance qu'il ressent lorsqu'il s'apprête à embrasser Fernanda et à coucher avec elle. Cette sensation s'impose si fortement à lui que, loin d'avoir

l'impression de tromper Gabriela, il sent plutôt qu'il la venge, elle aussi, de la rigueur du sacrifice exigé par les camarades, et qu'elle va participer elle-même à cette revanche :

Y así Tesare descubre, con más alegría que ganas, que después de todo van a besarse. Está tan seguro de eso que se pone a pensar en Gabriela. [...] Pero lo que siente Tesare no es que va a traicionar a Gabriela ; lo que extrañamente siente es que ellos dos, Gabriela y él, los dos juntos, y no solamente él, valiéndose de la divina ligereza de Fernanda Aguirre, van a vengarse en secreto de lo que los compañeros dictaminaron. [...] Con estos mismos elementos, los del rencor, se compone el deseo que Rubén Tesare puede sentir ahora por Fernanda Aguirre. (p. 87)

La force du sentiment éprouvé pour Gabriela sert à préserver, assez étrangement, la notion d'unité : c'est ensemble qu'ils vont se venger, c'est autant pour elle que pour lui qu'il souhaite la vengeance (bien que l'on puisse supposer au jeune homme une certaine mauvaise foi, visant à légitimer un acte qui malgré tout est bien une double trahison). Fernanda, qui est par ailleurs toujours citée avec son nom de famille, comme pour marquer une distance (contrairement à Gabriela la familière, toujours appelée par son prénom), n'apparaît donc que comme un instrument dont il va « se servir » (« valiéndose ») contre les camarades. Son désir est donc moins un élan vers Fernanda qu'une rage qui va trouver en elle de quoi s'apaiser, semble-t-il : c'est un désir « fait de rancœur ». Pourtant, un glissement s'opère qui brise l'unité représentative de l'amour d'abord affirmée, du moins c'est ce que nous pousse à considérer Norma. Celle-ci évoque comment l'aspect concret du corps de Fernanda, que le jeune homme peut toucher, qui est bien présent, éclipse peu à peu, très probablement, l'image de l'absente aimée :

Es fácil presumir que, para Tesare, la primera ráfaga se va en Gabriela, vale decir en su falta, en que una mujer lo bese y lo envuelva y no sea Gabriela. Después se puede dar por cierto que se entrega, sin ambición ni resistencias, al goce de lo simple. Un cuerpo tocado, un cuerpo besado, es siempre más simple que un cuerpo adivinado o presentido. (p. 98)

La tension entre la « jouissance de la simplicité » et la complexité du « corps deviné ou pressenti », qui finirait par basculer au profit de la première : c'est bien la même intuition qui amenait au lecteur à penser, dans la rencontre sexuelle entre Luciana et Estela, qu'il y avait dans ce corps à corps quelque chose de fort, de concret et d'authentique, tellement authentique que l'image de l'absent aimé finirait forcément par s'estomper. Quoi qu'il en soit, que l'on assiste ici à la dégradation de la passion à travers l'image de l'unité brisée, ou à une pâle compensation de l'idylle perdue, le dénouement donne à l'amour un rôle singulièrement cruel : cette liaison avec Fernanda finit par coûter la vie au jeune militant. C'est par téléphone que Norma, ivre, raconte ainsi les dernières heures de Tesare au journaliste narrateur (dont on apprend à ce moment qu'il s'appelle Marcelo), parlant de sexe beaucoup plus explicitement cette fois : la fellation de Fernanda (maintenant elle est bien citée par son son prénom) à Rubén, une dernière pénétration qui laisse le jeune homme satisfait de lui-même et sans énergie, tandis qu'un glissement s'opère subtilement du point de vue de Tesare, qui dominait les morceaux antérieurs de récits, à celui de Fernanda,

qui reste éveillée et fume nerveusement à la fenêtre de la chambre d'hôtel. Norma poursuit : Fernanda Aguirre entend les pas qui se dirigent vers la chambre, la porte est enfoncée, six ou sept hommes s'emparent de Rubén, le frappent, l'immobilisent, fouillent dans ses affaires, trouvent le paquet qu'il a caché sous le lit, l'emmènent, sans toucher un cheveu de la jeune fille. Le journaliste pense alors à haute voix : 'Tesare n'a pas pu, en ces circonstances, raconter sa nuit avec Fernanda dans le journal intime, puisque c'est la nuit où il disparaît... Norma raccroche brusquement, et Marcelo comprend enfin ce dont le lecteur a pu avoir eu l'intuition depuis quelques pages déjà : il n'existait pas de journal intime, et Norma connaissait tous ces détails parce qu'elle et Fernanda étaient la même personne. L'exilée était en possession du manuscrit de Tesare parce que c'était elle qui l'avait trahi, et livré aux agents de la Junte militaire. L'amour perdu devient amour fatal : c'est *parce que* le jeune homme cherche à pallier le manque, *parce qu'il* décide de « se réserver une marge pour son histoire amoureuse personnelle¹⁸⁷ » qu'il va oublier les principes de vigilance dictés par le mouvement révolutionnaire, et perdre la vie.

Sur un deuxième plan, une histoire se crée entre Norma Rossi et Marcelo, le narrateur, faite d'une tension sexuelle que la première s'amuse tantôt à attiser par ses gestes rapidement ambigus et par son récit de la rencontre entre Tesare et Fernanda, tantôt à freiner et à refroidir, par sa lecture à haute voix des commentaires de textes marxistes. C'est une manipulatrice hors-pair, qui joue avec les nerfs du journaliste et lui donne une piètre image de lui-même. On peut distinguer deux temps, aussi peu satisfaisants l'un que l'autre pour le narrateur : un premier temps où Norma attise son désir et, s'échappant toujours, le frustre. Elle l'embrasse d'abord en sortant du Musée de la Révolution, puis fait comme si rien ne s'était passé (p. 77) ; elle le rejoint dans sa chambre d'hôtel et se jette sur lui, puis, à demi-allongée sur le lit, comme offerte, elle se met à lui lire le manuscrit politique (ce qu'il considère comme une provocation insupportable, mais qu'il laisse faire, toujours impuissant devant les caprices de cette femme étrange) (p. 128-132). Puis, après la visite du musée Trotsky, dont elle a proposé qu'il serait le lieu de leur au-revoir – et d'une dernière lecture, avant qu'elle ne lui cède le carnet de notes et le journal intime –, ils s'asseyent sur la tombe et elle l'embrasse fougueusement, et se colle à lui, sachant bien qu'on va les interrompre. Le deuxième temps est celui qui succède à la révélation par téléphone, qui laisse le journaliste d'abord perplexe, ensuite nauséux, horrifié. Lorsqu'il essaie de joindre Norma à son travail le

¹⁸⁷ « En el momento en el que él quiere cobrarse revancha, y en el momento que quiere abrir ese margen para su historia amorosa personal, es donde como vos decís políticamente sucumbe, en términos políticos se equivoca », Dardo CEBALLOS, *Op. cit.*

lendemain, on lui dit qu'elle est absente pour une semaine mais a prévenu qu'elle serait dans sa résidence secondaire de Cuernavaca. Il décide de louer une voiture pour aller la rejoindre et lui demander une explication. Supposant qu'il va la chercher, elle l'attend sur le chemin, dans une station-service que l'agence de location lui a indiquée comme étant un arrêt nécessaire pour lui. Elle le mène à un motel (notons la connotation sordide d'un tel lieu dans l'imaginaire collectif), se déshabille et attend qu'il se déshabille. Tout est faux (« Siento que nunca ha existido menos franqueza entre nosotros que ahora que nos hemos desnudado » (p. 182)) et empreint de malaise dans cet assouvissement d'un désir qui a duré tout le récit. D'ailleurs, ce n'en est même plus vraiment : « tan sólo aprontamos su cuerpo y el mío con la pericia irreprochable de un sabio fisiologista o un asistente de puestos teatrales, y luego nos miramos con menos deseo que complicidad. » (p. 182). Pourquoi cette étrange complicité ? C'est ce que semblent expliquer les lignes suivantes : ils reproduisent ensemble la dernière scène entre Rubén et Fernanda/Norma, c'est en cela qu'ils sont complices. Leurs gestes ont le même objectif, bien qu'encore une fois ce soit elle qui dirige, mais en cela ils ne se trompent pas l'un l'autre : « Entonces me incorporo y trepo a ella [...]. La acomodo y me acomodo de una manera que me parece casual. Sólo que Norma me dice : no, no fue así, fue con las piernas calzadas acá. » (p. 182). Difficile d'imaginer des termes moins romantiques pour désigner les gestes sensuels que « grimper », « s'accomoder ». L'unité de ces deux corps pourtant physiquement joints se retrouve radicalement niée : « Sigue una especie de aleteo, un remolino que contribuye a que Norma termine de olvidarse de mí y yo termine de olvidarme de ella. Ni siquiera nos *une*¹⁸⁸ lo que nos sucede a la vez : ni siquiera eso. » (p. 182). Littéralement, le « battement d'ailes » (« aleteo ») et le « tourbillon » (« remolino ») pourraient bien renvoyer à la passion et même à la poésie, mais les gestes d'automates qui précèdent contribuent plutôt à les associer à l'image de membres qui cherchent maladroitement une position adéquate, d'autant plus que ces gestes ne les « unissent même pas » et leur permettent même de s'oublier l'un l'autre. Le narrateur explique l'acte sexuel par la seule fatalité : « una certeza inexorable sin dudas nos gana : que lo que está pasando, que lo que nos ha pasado, es lo que tenía que pasar » (p. 182). Cette attirance n'en est pas moins difficile à concevoir, sachant que le journaliste est horrifié du rôle joué dans le passé par Norma et a bien conscience qu'elle est une manipulatrice. Simple faiblesse de l'homme dont les pulsions demandent à s'assouvir coûte que coûte, ou plutôt un faible pour la fiction qui s'est créée autour des personnages de Rubén et de Norma/Fernanda et à laquelle il a ici l'occasion de participer, en la reproduisant, en la mettant en scène ? Et du côté de Norma, simple pulsion qui demande à

¹⁸⁸ Je souligne.

s'assouvir, ou envie d'aller jusqu'au bout du jeu de manipulation ? Quoi qu'il en soit, l'amour est encore une fois malmené : d'une part sacrifié et à la fois fatal, d'autre part mis à distance par une mise en scène des plus anti-romantiques. De même, il convient de remarquer qu'à la frustration amoureuse et sexuelle ressentie par Rubén et parallèlement par Marcelo fait écho celle d'un lecteur malmené par l'auteur, qui le prive de romanesque. On pourrait y voir un autre type de dichotomie, entre les attentes du lecteur et les objectifs de l'auteur : plus passionné par la théorie révolutionnaire que par le romanesque, il m'a dit lors d'un entretien que les longs fragments sur les essais marxistes n'avaient, de fait, pas vocation à ennuyer le lecteur. Le pacte de lecture serait-il nécessairement frustrant, pour l'un comme pour l'autre ? À mon sens, cette dimension est indéniable, à considérer certaines fins de romans (*Segundos afuera* et *Babía Blanca* en sont les exemples les plus représentatifs) qui n'excluent pas un sentiment de déception.

d) *Cuentas pendientes*, ou un narrateur qui n'échappe pas aux affres de l'adultère

Comme nous avons pu le voir au premier chapitre, le narrateur/el Dueño s'avère être, à la fin de *Cuentas pendientes*, presque aussi misérable que Giménez : il soupçonne sa compagne Lucía d'adultère, et l'incertitude l'obsède. Je traiterai assez rapidement de ce sujet, qui textuellement est concentré sur peu de pages et ne présente pas de difficulté d'analyse ni d'ambiguïté. Cet échec amoureux, selon moi, sert principalement à deux choses : premièrement, à achever le retournement de la deuxième partie du roman, qui fait du narrateur tyrannique un vaincu, un pauvre homme aigri (rappelons que, d'une part, il n'obtient pas de Giménez qu'il lui paie ses loyers en retard ; d'autre part, les dernières paroles du vieillard, qui soulignent la « chance d'avoir de l'imagination », ne font qu'accentuer le désespoir de l'écrivain, pour qui ce « don » est bien plus une malédiction qu'autre chose). Deuxièmement, cet échec sert à expliquer, pourquoi El Dueño s'acharnait autant, en tant que narrateur, sur Giménez : pour éviter de penser à sa propre misère sentimentale.

Ici, ce sont d'importantes failles dans la communication du couple qui contribuent à donner l'image d'un amour qui se désagrège : Luciana paraît déjà hors de portée quand elle entre en scène. Mais dans un premier temps, elle n'est pas là quand el Dueño arrive chez lui, et cette absence semble déjà être un symptôme néfaste, puisqu'elle destabilise profondément le personnage. Il a bien du mal à accepter cet imprévu :

Doy tres saltos hasta la puerta de mi casa. Las luces están apagadas, al parecer no hay nadie. No puede ser que no haya nadie, pero las luces están apagadas. No puede ser que no haya nadie, y es por eso que hago

girar la llave en la cerradura, abro la puerta y anuncio mi llegada, saludo en alta voz. No obtengo respuesta alguna. No hay nadie. (p. 170)

Il plane sur cette répétition obsessionnelle (« ce n'est pas possible qu'il n'y ait personne ») un profond malaise : sans doute, Luciana devrait déjà être rentrée à l'heure qu'il est. C'est à la lumière de ce qui suit, en d'autres termes l'expression du doute quant au fait qu'elle pourrait le tromper, que le lecteur comprend mieux cette difficulté à accepter l'absence. Car l'on sait que l'imagination du narrateur personnage a tendance à s'emballer : et si Luciana n'est pas là, elle pourrait bien se trouver en mille endroits différents, et cette possibilité multiple est source de torture pour celui qui se croit trompé. Quand Luciana entre en scène, « pas beaucoup plus tard que [lui], mais dans tous les cas après [lui] » (p. 171), la position distante des corps paraît symptomatique d'un problème dans la relation amoureuse ; ce n'est pas la scène heureuse d'un couple qui, se revoyant après une longue journée de travail, ouvre les bras à l'intimité retrouvée. Le narrateur souligne le fait que Luciana ne s'assied pas à côté de lui sur le canapé, bien qu'elle se plaigne de la fatigue. C'est donc volontairement qu'elle semble éviter de se rapprocher de lui : « A pesar de esta fatiga, que declara y que maldice, no parece que vaya a sentarse en la mitad que queda libre en el sillón donde estoy yo. Va y viene por la casa guardando algunas cosas y acomodando otras » (p. 171). La distance physique est le reflet d'une communication distante en même temps qu'elle met cette dernière en difficulté, d'ailleurs aucun des éléments du contexte n'est propice à l'engagement de la conversation : elle dit qu'elle n'a pas du tout faim, et que lui ait envie ou non de manger, il comprend qu'elle n'a pas l'intention de manger avec lui, d'où une occasion manquée de se retrouver face à face et de parler. Il lui demande où elle était, elle lui répond depuis la salle de bain qu'elle était avec une amie du collègue, qu'elles n'ont pas vu le temps passer. Pendant qu'il la voit se déplacer de pièce en pièce, il ne pense pas à ce qu'elle vient de dire, mais à ce qu'il a entendu quelques jours auparavant : « Me pregunto si será verdad eso que hace días me dijeron: que la vieron con Antúnez. Antúnez el fotógrafo. » (p. 172). Elle non plus ne cherche pas à en savoir plus lorsqu'il lui dit qu'il est allé voir Giménez : elle ne s'y intéresse pas ou n'a pas l'énergie de parler avec lui du vieillard : « No me pagó pero me va a pagar. Luciana discrepa, [...] pero tampoco se muestra interesada en discutir esa cuestión ». Cette conversation à bâtons rompus, sans fil qui puisse lier une parole à une autre, ressemble bien peu à un échange. Le narrateur est plutôt obsédé par tout ce qu'elle ne dit pas : « Hay momentos en los que pienso que si Luciana no menciona a Nicolás Antúnez, [...] entonces tengo que entender que es verdad lo que hace poco me dijeron : que la vieron con él » (p. 172). La façon de meubler la conversation qu'adopte tout de même Luciana est presque pire que le silence, puisque ce qui transparaît le plus est le manque d'envie, le caractère impersonnel du sujet et le peu d'intérêt à prendre en compte les réactions de l'autre : « habla de su amiga Catalina. Tres frases sueltas, dichas sin ganas. Le ofrecieron una beca

a Catalina: dos años en la Universidad de Iowa. [...] Luciana no da su opinión al respecto, mucho menos consulta la mía » (p. 173). Obstacle suprême à la communication, le poste de télévision qu'elle allume avant de se coucher. Il tente de la faire parler d'Antúnez, d'une façon détournée : son agence de publicité a-t-elle décidé, pour le lancement de la nouvelle boisson gazeuse, de recourir à une photographie ou à un dessin ? Et elle, que préférerait-elle ? Il pense que sa réponse va être déterminante, qu'il pourra comprendre si elle le trompe ou non selon sa réaction (si elle le trompe, la question lui semblera trop directe ; si elle ne le trompe pas, elle lui semblera incongrue). Elle lui répond que « cela lui est égal : complètement égal » (« Me dice que le da lo mismo : exactamente lo mismo. » (p. 174). Il est ainsi condamné à l'incertitude, à l'insomnie, à la torture que lui inflige sa propre imagination débordante.

Dans ces quatre romans observés, l'objet du désir et/ou de l'amour se trouve radicalement mis hors d'atteinte, comme pour signifier – selon un autre angle que l'antagonisme observé au début de ce travail, mais dans un même ordre d'idée – et à la fois mettre en scène la fatalité du malentendu ou de l'incommunicabilité : quelque chose fait que, décidément, rien ne marche. De même que Raúl et Miguel, Alfano et Vicenzi, Echeverría et les gauchos, Verani et Ledesma, el Dueño et Giménez n'ont pas réussi à se comprendre (malgré les réels efforts entrepris par certains), ni Luciana ni Estela ne sont parvenues à retenir Echeverría, Ledesma n'a pas pu séduire Verani, Mahler n'a pas pu empêcher que sa femme le trompe, John Gallagher n'a pas su combler Melody Nelson, Rubén Tesare a dû quitter Gabriela, el Dueño a vraisemblablement perdu Luciana. Mais la mise à mal de l'union amoureuse ne se réduit pas à cette modalité-là : il existe aussi des histoires de passion réciproque, mais qui, à leur manière aussi, contribuent finalement à confirmer l'échec de l'amour.

2. La mise en échec de l'amour réciproque

a) L'amour parodié dans *El informe*

Le motif de l'amour, doublement développé dans *El informe* à travers l'histoire de Juan Ruiz Ordóñez et de Lucía Pringles d'une part, et celle d'Alfano et de Lili d'autre part, pourrait faire de ce roman une exception au sein d'une œuvre fictionnelle profondément marquée par le conflit et la frustration amoureuse, si ce n'était que cet amour beau et pur se trouve rabaissé dans

les deux cas : pour Juan et Lucía, c'est une histoire narrée par un imitateur maladroit de l'écriture romantique, qui inspire chez le lecteur une distance ironique ; pour Alfano et Lili, joli couple uni grâce à l'écriture épistolaire, c'est une *happy end* trop peu crédible qui finit par inspirer une distance assez similaire.

L'histoire d'amour que raconte Alfano dans les rapports qu'il envoie à Vicenzi paraît tout droit sortie d'un roman du XIX^e siècle romantique (si l'on met de côté les digressions métalinguistiques), période qui met l'amour au cœur de l'existence et de l'écriture, comme le rappelle Jacques Bony :

Au milieu de l'effondrement des idéaux, l'amour représente le dernier refuge possible ; l'époque romantique retentit de passions exaltées, réelles ou transposées dans des romans, d'élans du cœur lyriques, voire de thèses métaphysiques : seul accès ici-bas au monde du divin, l'amour reste, même chez les plus pessimistes, l'ultime recours contre un monde déshumanisé¹⁸⁹.

L'amour chez Alfano a la même valeur fondamentale et les mêmes élans lyriques, et chez lui aussi il semble constituer un refuge contre « l'effondrement des idéaux » – ce dernier caractérisant selon lui sa propre époque, comme le démontrent les allusions aigries à la délinquance régnante et à l'impuissance des autorités dans les conversations de café des sixième et dixième chapitres. Précisons que le contexte argentin qu'il cherche à faire revivre est bien différent de celui du Vieux Monde, puisqu'il coïncide historiquement avec les révolutions d'indépendance et l'enthousiasme, la fraîcheur et l'espérance d'un pays en train de naître. Alfano s'abrite donc sous un double refuge, celui de l'amour et celui d'un passé idéalisé. De leur côté, les interruptions narratives dues à l'exigence de s'arrêter quelque part, puisqu'il s'agit d'une correspondance, donnent même à cette narration les allures d'un roman-feuilleton, puisque l'effet de suspense est clairement recherché : voilà un élément formel qui contribue à rapprocher le récit d'Alfano du ^e siècle littéraire, qui a largement eu recours à cette forme de discours. Tous les ingrédients de la littérature romantique sont également mis à contribution : le coup de foudre, la passion, la pureté d'âme, l'héroïsme, la jeunesse et la beauté, la Nature, l'obstacle apparemment insurmontable, le danger, les baisers furtifs, la fatalité. Si l'on parcourt *Amalia*, roman majeur de la littérature romantique argentine et considéré comme le premier roman publié dans le Río de la Plata, force est de constater qu'Alfano a essayé d'imiter José Mármol et ses contemporains, héritiers des européens romantiques¹⁹⁰. On n'oubliera pas que le contexte d'*Amalia* n'est déjà plus celui des

¹⁸⁹ Jacques BONY, *Lire le romantisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 26.

¹⁹⁰ De la très riche analyse du romantisme argentin par Noé Jitrik, on retiendra la figure de Byron comme une influence fondamentale sur la littérature de la génération de 1837 à laquelle appartient José Mármol. Selon Jitrik, les deux grandes orientations qui se dégagent de son écriture, à savoir « l'amour du désert, de la solitude, des grands espaces libres » et la prédilection pour les terres vierges d'une part, et la « fureur libertaire », la tendance à « exciter à

brillantes campagnes d'indépendance, mais celui d'une patrie présentée comme meurtrie et humiliée par le tyran Rosas ; mais pour l'aspect sentimental, les échos avec ce roman fondateur sont quant à eux très explicites. Non seulement Alfano « romantise » tout ce qu'il raconte, pour reprendre la formule de Novalis (« Quand je donne aux choses communes un sens auguste, aux réalités habituelles un sens mystérieux, à ce qui est connu la dignité de l'inconnu, au fini un air, un reflet, un éclat d'infini : je les romantise¹⁹¹ »), mais il s'applique aussi à imiter le style de José Mármol. Prenons donc *Amalia* (1855¹⁹²), qui, détail intéressant à préciser, se présente comme un roman historique peignant l'Argentine sous le régime dictatorial de Rosas – qui s'étend sur une longue période allant de 1835 à 1852 –, en mêlant personnages historiques réels et personnages fictifs et qui joue donc aussi avec la notion de vérité historique. L'adjectivation binaire, ternaire ou même quaternaire (que l'on a eu l'occasion d'aborder dans le traitement du langage chez le personnage conteur, et sur laquelle on ne reviendra pas) de même que les parallélismes sont sans doute les marques les plus explicites dans la tendance d'Alfano à vouloir imiter Mármol. Ne citons que deux exemples parmi beaucoup d'autres, dans *Amalia* : « Yo había adivinado todo cuanto hay de noble y generoso en su corazón¹⁹³ », ou, plus marqué : « Dulces, húmedos, aterciopelados, los ojos de Amalia bañaron con un torrente de luz los ojos ambiciosos de Eduardo. Esa mirada lo dijo todo¹⁹⁴. » Mármol a régulièrement recours, lui aussi, à l'allitération (« Amo, Amalia¹⁹⁵ », s'exclame l'amoureux), à la métaphore (« el fuego divinizado del alma »), à l'hypallage (« sus ojos [...] desmayados de amor »). Les interventions du narrateur vouées à rappeler certains détails au cas où le lecteur les aurait oubliés – ou utilisant cette excuse pour insister sur tel ou tel élément – ne manquent pas, et cette phrase pourrait très bien avoir été écrite par Alfano : « Así, en ese momento y de ese modo, Amalia, repetimos, no era una mujer, sino una diosa¹⁹⁶ ».

la rebellion et à la lutte [en un cri] de haine contre les tyrans et les oppresseurs » d'autre part, ont été largement adoptées par les romantiques argentins (ajoutons que pour ce qui est de José Mármol, c'est la deuxième qui prévaut dans *Amalia*). Noé JITRIK, « Soledad y urbanidad. Ensayo sobre la adaptación del romanticismo en la Argentina », in *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1960, p. 141-143.

¹⁹¹ NOVALIS, *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1975, p. 66.

¹⁹² Mais c'est en 1851 qu'*Amalia* a d'abord été publié, sous la forme d'un feuilleton dans le supplément littéraire *La Semana*. Voir Teodosio FERNÁNDEZ (éd.), « Introducción », in *Amalia*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 41.

¹⁹³ José MÁRMOL, *Amalia*, *Op. Cit.*, p. 282.

¹⁹⁴ *Ibid*, p. 283.

¹⁹⁵ *Ibid*, p. 283.

¹⁹⁶ *Ibid*, p. 243.

Or, voilà : Alfano vit dans les années 1990, et le style lyrique et emphatique des poètes romantiques qui pouvait émouvoir au XIX^e siècle prend des allures considérablement ampoulées une fois transposé au XIX^e, et il en résulte un texte tout à fait fleur bleue. La distance temporelle et l'anachronisme qu'elle suppose inévitablement obligent quasiment le lecteur à une distance ironique : de l'eau a passé sous les ponts et la littérature de tout un siècle a exploré des voies bien éloignées de celle de la fioriture édulcorée et sentimentale. Ce qui contribue à inspirer cette distance, c'est aussi une tendance vraisemblablement involontaire d'Alfano lui-même à briser la beauté romantique par des considérations personnelles souvent des plus prosaïques, qui, en soulignant la distance temporelle par leur teinte moderne, font de l'emphase une attitude anachronique et ridicule. Mais citons plutôt un exemple pour illustrer cet effet de rupture. Le début de l'extrait que je choisis déborde ainsi de sentimentalisme : « ... bastaba un fugaz instante en el que la mirada de uno se cruzara con la de Lucía Pringles, para sentir que algo se partía en medio del pecho, con un dulce dolor, y definitivamente » (p. 62). Puis, en allant à la ligne, voici comment Alfano brise tout l'effet romantique : « Los modernos avances de los estudios cardiológicos desmentirán, con toda seguridad, esta clase de apreciaciones, pero tales son los sentimientos que manifestaron experimentar los hombres de aquellas épocas ». Quelques détails distorsionnent aussi l'usage des superlatifs propres aux romans du romantisme (je m'appuie encore sur *Amalia*) : dans ces derniers, il va sans dire que l'héroïne de l'histoire d'amour se détache de tous les autres personnages féminins par sa beauté¹⁹⁷. Alfano, lui, met en relief la beauté de Lucía, certes : « Era Lucía Pringles una de esas mujeres, los casos no abundan, cuya sola contemplación podía llegar a quitar el aliento a quien la mirara » (p. 61). Oui, mais elle n'est pas tout à fait la plus belle de toutes : Alejandra Laera¹⁹⁸ est aussi belle qu'elle, elles semblent même interchangeables (Juan aurait très bien pu tomber amoureux de l'autre...) : « Se diría que ninguna mujer podía, por su poder de fascinación, ser comparada con Lucía Pringles : sólo que existía también Alejandra Laera. Y viceversa » (p. 62). A un moment de son récit, Alfano propose une réflexion sur les rapports entre la beauté physique et la beauté spirituelle de la femme ; on retrouve la même réflexion chez Mármol, mais tout à fait inverse. Alfano aurait-il essayé d'imiter

¹⁹⁷ Les descriptions de la beauté d'Amalia font l'objet d'un soin tout particulier dans le roman de Mármol ; la première de ces descriptions est précédée de tout un développement sur la beauté de Tucumán, la région qui l'a vue naître et qui lui a transmis toute son harmonie, sa pureté et sa majesté. Le deuxième personnage féminin le plus important, Florencia, est très belle aussi, mais vraisemblablement moins qu'Amalia, puisque les passages qui la décrivent sont plus brefs et un peu moins emphatiques.

¹⁹⁸ Détail savoureux chez un auteur qui refuse tout caractère autobiographique à ses romans : Alejandra Laera est une amie, avec qui Kohan a écrit un essai précisément sur Esteban Echeverría : *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.

l'auteur, mais en interprétant à l'envers sa théorie ? L'écho, en tout cas, est frappant, car voici ce que dit le narrateur d'*Amalia* : « En la mujer, los encantos físicos dan resplandor, colorido, vida a las bellezas y gracias de su espíritu ; y las riquezas de éste a su vez dan valor a los encantos materiales que la hermosean¹⁹⁹ ». Alfano, avec un style assez similaire, écrit quant à lui : « Ocorre a menudo [...] que la belleza femenina tiene como precio el candor, la ingenuidad, la estupidez, si se me permite, y un temperamento más bien timorato, remilgado, endeble » (p. 58). Certes, il utilise cet argument pour mettre en valeur par contraste le caractère exceptionnel des « Mendocinas », qui, contrairement à toutes les autres femmes, sont à la fois belles et spirituelles ; mais la teneur misogyne de ses propos n'en est pas moins frappante, car elle dénote avec le ton doux de l'ensemble. Décidément, la pureté romantique est bafouée.

De son côté, l'absence de fin de cette histoire (car Alfano est contraint d'arrêter son récit) augmente dans une certaine mesure son caractère fictif, d'où également la distance prise par le lecteur ; on nous rappelle par la mise en pratique que le récit est sujet aux aléas de la vie de l'écrivain (les problèmes concrets qui tout d'un coup empêchent d'écrire), qu'il est dépendant de lui et manipulé par lui, qu'il n'existerait pas sans la volonté ou la possibilité d'écrire de l'écrivain, en somme, que l'histoire racontée est bien le fait d'une personne soumise à des impératifs prosaïques. Montrer ainsi les ficelles pousse le lecteur à y croire encore moins. La dernière chose que l'on apprend sur les jeunes tourtereaux est que, après l'échec de la rébellion des prisonniers espagnols, San Martín décide de gracier le jeune Juan, l'un des seuls survivants, mais aussitôt condamné à mort par le gouverneur Monteagudo (qui joue d'ailleurs le rôle du parfait « méchant »). On ignore ce qui se passe ensuite entre les deux jeunes amoureux : le récit d'Alfano s'arrête là, puisque, après la visite du docteur Vicenzi, ses « rapports » n'ont plus de raison d'être. On voit à quel point il nous est impossible de concevoir cette histoire d'amour comme un signe d'espoir au sein de l'œuvre fictionnelle de Kohan : elle n'est qu'une forme détournée – et audacieuse – de nier l'amour, peut-être même plus cruellement que dans les autres romans.

De son côté, l'autre plan qui doit désormais nous occuper, celui dont Alfano est le protagoniste, semble s'approcher davantage du véritable amour. Ou plutôt de l'amour vraisemblable... La scène de la rencontre, dans laquelle Lili et lui tombent amoureux l'un de l'autre, est plus touchante que risible ; on est par ailleurs poussé à y croire puisqu'on est (fictivement) sur le plan du réel, cette fois. Certes, un détail un peu moins crédible se glisse dans la scène : Lili est très belle (« Su belleza, que ya parecía insuperable, es aún mayor cuando sonríe » (p. 244)), tandis que le lecteur a appris à voir en Alfano un pauvre homme un peu simplet et très

¹⁹⁹ José MÁRMOL, *Op. cit.*, p. 245.

peu séduisant. Mais le lecteur est aussi bien placé pour comprendre que l'on puisse être exalté par une lecture, et que celle-ci peut être un puissant vecteur de désir ; il peut lire en souriant, d'un sourire moins ironique, cette fois : « He soñado cada noche con la historia que usted ha escrito. Y una noche, cuando ya no soportaba la espera del capítulo siguiente, esa noche, Mauricio, soñé con usted » (p. 245). Moins ironique, disais-je, mais tout de même un peu : si Lili s'est laissée emporter par le récit tout imprégné de sensiblerie que l'on sait, elle doit être bien ingénue. Une même ambivalence transparait dans le geste romantique des mains qui se touchent : « [Lili] acerca una mano hasta la reja. Una mano fina, suave. Alfano hace lo mismo. Es como si se acariciaran. Alfano recuerda a la pareja que estuvo así, en ese mismo sitio, hasta hace un rato. Se siente algo desbordado por la situación » (p. 245). On est à la fois touché par la perplexité d'Alfano qui découvre la possibilité de l'amour, et à la fois incapable de faire abstraction du ridicule de la situation très stéréotypée : les amoureux séparés par une grille, cruel obstacle au contact. Et l'on bascule très vite et définitivement de ce côté-ci, celui de l'ironie : la *happy end* de la fin confirme le caractère stéréotypé de cet amour, et à nouveau le lecteur est poussé à reprendre ses distances, à contempler ironiquement ce qui est écrit. L'épilogue renvoie aux épilogues de films, qui renseignent sur ce que sont devenus les personnages après la fin de l'histoire annoncée comme vraie : « En el mes de diciembre, Alfano removi6 al doctor Calcagno de su cargo de abogado defensor. En su lugar, design6 al doctor Luis Ernesto Vicenzi ». C'est ainsi que commence un épilogue aux allures de conte de fée, dans lequel Vicenzi tient le rôle de l'adjuvant²⁰⁰ providentiel : il sort Alfano de prison d'un claquement de doigts, et tout est bien qui finit bien. Ici c'est même un double mouvement qui pousse le lecteur à la distance : l'impression d'avoir affaire à un conte de fées ôte d'abord de la crédibilité à ce qui est raconté, mais immédiatement la magie du conte de fées est elle-même fortement remise en question. En fait de coup de baguette magique, c'est une fraude totale qui sauve Alfano de la prison à perpétuité, Vicenzi allant jusqu'à faire appel à trois faux témoins pour lui fournir un alibi (ils jurent qu'à l'heure du crime, le suspect était avec eux à Mendoza, « buvant du vin et parlant d'histoire nationale » (p. 249)). Il ne manque plus que la mention « et ils eurent beaucoup d'enfants », dans cette fin idyllique : « En el mes de abril, él y Liliana Aguado contrajeron enlace en la ciudad de Buenos Aires. El doctor Vicenzi fue testigo de la boda. Ahora viven en Godoy Cruz, al sur de la ciudad de Mendoza. Tienen una pequeña granja

²⁰⁰ Julien Algirdas GREIMAS, « Réflexions sur les modèles actantiels », in *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986, p. 178-179.

y un viñedo. Tienen un videoclub » (p. 249). Le prosaïsme total introduit par la mention du vidéoclub achève de tourner en ridicule l'ensemble du récit.

Ces deux belles histoires d'amour pur ne contredisent donc pas ma conviction selon laquelle la thématique du sentiment traitée négativement chez Kohan s'inscrit en parfaite continuité avec l'antagonisme et la difficulté de la communication entre humains.

b) Le non-amour et l'amour assassiné dans *La pérdida de Laura*

La pérdida de Laura est une autre illustration de l'échec de l'amour, qui se présente en deux versants correspondant à deux moments de la chronologie : la majeure partie du roman forme un premier bloc d'amour raté, entre Laura et Raúl, qui sont « novios » (le terme apparaît sous la plume du narrateur Miguel : « Cuando Laura, la novia de Raúl, está en casa » (p.11)) mais ne s'aiment pas, et la fin, deuxième bloc identifiable, signe la concrétisation et tout à la fois la mise à mort de l'union amoureuse et sexuelle de Miguel et de Laura. Aucune chance n'est laissée à l'amour dans ce roman de l'incommunicabilité. Pire : jusqu'aux tous derniers chapitres, on peut dire qu'on assiste à une triple frustration au sein de ce triangle mal combiné. En effet, Raúl et Laura sortent ensemble mais elle refuse de coucher avec lui, ce qu'il vit comme un échec ; de son côté Miguel montre dès le début des signes d'inclination envers elle mais se trouve dans la position de la tierce personne qui doit côtoyer le couple sans avoir d'autre rôle que celui de spectateur. Quant à Laura, ses sentiments sont tus par la narration mais comme on l'a vu, sa relation avec Raúl est marquée par un refus de la relation sexuelle ; et, plus frappant, les chapitres qu'elle prend en charge en tant que narratrice sont presque exclusivement consacrés à son grand-père et à ses récits du passé, et elle ne mentionne pratiquement jamais Raúl. Le seul chapitre qui n'ait pas pour sujet principal le vieillard est celui où elle raconte sa nuit passée avec Miguel. Elle fait allusion à Raúl très brièvement au chapitre treize, en exprimant son intention de passer la nuit avec lui, projet dont on sait qu'il se concrétisera jamais. Peut-être à cause de la réaction très violente et théâtrale de sa mère, à qui elle en a fait part, et qui la traite de « prostituta, arrastrada » (p. 79), mais probablement pas seulement pour cette raison : un manque d'enthousiasme évident de la part de la jeune fille est peut-être l'obstacle le plus puissant dans cette non-concrétisation sexuelle. Celle-ci fait l'objet d'un petit développement très parlant dans un monologue intérieur de Raúl narrateur au dixième chapitre ; le lecteur y comprend très rapidement, à travers cette lamentable scène de séduction ratée sur fond de football télévisé, les raisons des réticences de Laura. Voici ce qu'il ne se résout pas à raconter à son ami :

... que me quedé solo con Laura : que, cuando terminó el partido y ya habían pasado la repetición del gol de River, el del Negro Héctor Enrique, le metí las mejores manos de mi vida : que Laura tenía puesto bastante más que un pulovercito tejido, pero que lo mismo, con paciencia, por adentro de la ropa, sabiendo buscar, aunque fuese nada más en la parte de arriba, franeleamos hasta que terminaron de pasar los goles de los otros partidos, incluidos los cuatro que hizo Rosario Central. (p. 56)

Plusieurs éléments frappants dans cet extrait, qui se situent tous aux antipodes de la communion des êtres. Le fait, d'abord, que quelques lignes suffisent à démontrer la fausseté de l'affirmation du début, celle qui pose la condition première de la scène romantique, « me quedé solo con Laura ». Une tierce présence vient en effet immédiatement briser cette donnée : le football à la télévision. Raúl n'est qu'à moitié avec elle, car l'autre moitié de son attention est consacrée à ce qu'émet le petit écran ; un partage par ailleurs bien visible typographiquement car les buts occupent environ deux lignes et demie sur cinq. Il est amusant de voir comment le sport télévisé contamine le discours amoureux, et présente les caresses – ou plutôt ce qu'on pourrait appeler la séance de palpation – comme une performance sportive. Pas étonnant, si l'on pousse plus loin la contamination de la scène par le football, que cette dernière se termine par un carton rouge pour le pauvre Raúl s'il ne fait que « meter manos »... Par ailleurs, s'il est fier de « savoir chercher », il ne marque pas pour autant de but puisqu'il doit se contenter de rester « en la parte de arriba ». Le verbe populaire « franeleamos », qui n'est pas à proprement parler lié au domaine footballistique mais qui dans ces lignes peut faire penser aux échanges de maillots²⁰¹ qui marquent la fin des matchs (chronologiquement, ce moment coïncide aussi avec la fin des rencontres transmises par la télévision), semble consommer l'échec de la séduction : dans ce « franelear » est déjà inscrite la fin de la possibilité sexuelle. La suite confirme en effet la défaite de Raúl :

Pero si cuento eso tengo que contar también que después de eso, cuando en el nueve empezaron a pasar una película de una mina que mata al marido por accidente, Laura se empacó en que no se quedaba a dormir: que no, que si mi hermano volvía, que iba a tener problemas con los viejos, que a la una tenía que estar de vuelta en la casa: esas típicas pelotudeces de las minas. Si le cuento al Negro tengo que contarle también eso: que no hay caso con Laura. (p. 56)

Le lecteur apprend ainsi que ce soir-là, ce n'est pas la première fois que Raúl ne parvient pas à ses fins avec elle : « no hay caso » suggère qu'il a déjà essayé de la séduire auparavant, et qu'elle a refusé plusieurs fois.

Ce n'est pas un hasard si le nom de Miguel apparaît au milieu des excuses qu'elle profère pour ne pas avoir de relations sexuelles avec Raúl : au-delà d'une gêne naturelle à l'idée d'être dérangée dans un moment intime par une tierce personne, on peut supposer que cette réticence est aussi due à un lien particulier, même peut-être déjà amoureux, entre Miguel et elle. C'est ce que semblent confirmer quelques occurrences qui, en tout cas, transmettent l'idée d'une

²⁰¹ « Franela » (http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=franela) vient du français « flanelle » qui est une « étoffe douce et légère, de laine peignée ou cardée, à tissage assez lâche » (<http://www.cnrtl.fr/definition/flanelle>) et peut donc renvoyer au pull de Laura. Hormis le sens que donne le *Diccionario del habla de los argentinos*, « Excitar con caricias a otra persona sin llegar al acto sexual », « franelear » pourrait donc aussi signifier quelque chose comme « jouer érotiquement sous la flanelle ». (Academia argentina de Letras, *Diccionario del habla de los argentinos*, Buenos Aires, Espasa, 2003, p. 315.)

complicité très spontanée entre eux. On a vu plus haut le chapitre dans lequel ils se mettent à cuisiner ensemble, avant que Raúl n'arrive et n'allume la télévision pour regarder la course de Formule 1. On a vu, également, qu'en termes de temporalité Laura se trouvait être beaucoup plus proche de Miguel que de Raúl : tous les deux s'installent à leur aise dans un rythme lent et une application patiente, posture totalement étrangère au frère aîné. On peut rappeler la phrase évoquant Miguel et Laura en train de cuisiner ensemble²⁰², qui illustre cette idée. On assiste même à un dialogue entre les deux, dès ce chapitre, rapporté dans la narration de Miguel, donc, tandis qu'avec Raúl cela n'arrive pas même une fois dans tout le roman alors qu'en narrateur il utilise très fréquemment ce procédé pour rendre compte de ses conversations avec les amis ; un mauvais signe, encore, qu'un couple qui ne se parle pas, et un élément supplémentaire qui rapproche Laura de la sphère de Miguel, celle où la parole compte. Ce bref dialogue contribue néanmoins à la situer à équidistance entre les deux frères :

–Dice tu hermano que no hagas lo mismo que la otra vez – dijo, mientras seguíamos buscando [la sal gruesa]. Yo no sabía qué era lo que había hecho la otra vez.

–El vino – explicó Laura –. Es tinto. No lo pongas en el congelador.

–Ah – recordé yo, precisamente en el momento en que encontraba la sal gruesa. (p. 45)

A équidistance, disais-je, car d'un côté elle se fait porte-parole de Raúl, et d'un autre côté elle rend service à Miguel en lui donnant l'occasion d'éviter des remontrances ; de même, elle se place du côté du prosaïsme qui caractérise le frère aîné, tout en créant quand même une situation de complicité avec le cadet (on imagine aisément un ton taquin). On note par ailleurs dans ce dialogue une qualité dont le groupe de Raúl manque cruellement, c'est l'effort de compréhension de l'autre : Laura saisit l'incompréhension de Miguel dans le silence de celui-ci, et s'explique. On repense par contraste à Raúl dans un moment typique de ses conversations avec el Negro : « yo no me doy mucha cuenta, pero le digo que sí » (p. 56), phrase en style indirect suivie d'une nouvelle réplique de Medina sans rapport avec la précédente, et qui confirme qu'il n'a pas pris la peine de s'assurer de ce que pense ou omet de penser son interlocuteur. Mais reprenons ce même chapitre de la course de Formule 1, et cette petite plaisanterie de la part de Laura qui crée une distance avec Raúl tout en la rapprochant de Miguel : l'aîné rumine son mécontentement à table car le coureur sur lequel il a parié avec el Negro Medina a brûlé sa voiture, mais Laura « se permitió, incluso, sugerir que la vez siguiente le convenía apostar según criterios de carbonización y no de velocidad » (p. 46). Le verbe « permitirse » suggère que la plaisanterie est quelque peu risquée, qu'elle pourrait bien être mal reçue par le capricieux Raúl : c'est dans tous les cas une

²⁰² Voir p. 46 de ce travail.

prise de distance par rapport à l'univers de ce dernier, et qui s'inscrit tout à fait en continuité avec le mode de raisonnement propre à Miguel. Comme lui, elle distingue plusieurs niveaux, ici des « critères », et en fait un trait d'esprit. Ces signes d'éloignement par rapport à un individu qu'elle fréquente amoureusement, complétés par des signes de complicité avec un individu avec qui l'amour ne se concrétise pas, donnent donc forme à une espèce de double raté amoureux.

Hormis le point culminant que représente la scène d'amour entre Laura et Miguel, on peut voir deux autres occurrences qui contribuent à suggérer sinon un sentiment amoureux qu'elle éprouverait pour lui, du moins l'indice certain d'une prise de position en sa faveur contre son frère. C'est Raúl lui-même qui dit, au terme d'une conversation au sujet de Miguel avec son ami (« vos por lo menos me dijiste que puto no es. – No, Negro, puto no es. » (p. 57)), qu'ils interrompent quand arrive Morcilla car pour lui « el asunto de Miguel » est un sujet intime qu'il n'aborde qu'avec son confident et avec Laura, « pero con Laura no más de una o dos veces, porque ella directamente me dijo que a mi hermano tenía que dejarlo tranquilo » (p. 57). Elle sait probablement de quelle étroitesse d'esprit et de malveillance peut faire preuve Raúl, et elle craint pour Miguel. Elle lui apporte son soutien (deuxième occurrence) lorsqu'il subit les conséquences de l'excès d'alcool qu'on l'a forcé à boire. Après toute une journée de mal de tête, « lo que quedó fue [...] la desagradable circunstancia de vomitar casi todo lo que comiera » (p. 64). Heureusement que Laura est là :

La feliz intervención de la novia de mi hermano, que aportó en un par de cenas un régimen de pollo y papa hervidos, comenzó a revertir la situación, interrumpiendo, de paso, las frituras con las que insistía mi propio hermano, bajo la excusa de hacerse hombre que repitió todos esos días como una letanía anacrónica. (p. 64)

Les termes choisis sont très significatifs, et placent Laura nettement du côté de Miguel, comme une bonne fée qui vient le soustraire au Mal : « feliz intervención », mais surtout « revertir la situación », lui attribuent un pouvoir conséquent face à la tyrannie qu'exerce Raúl. Puis : « Aún así, devolví la primera cena con pollo, y Laura tuvo que ayudarme sosteniéndome la frente encima del inodoro. ». Nous avons vu que tout ce qui avait trait à la tête pouvait avoir une grande importance symbolique ; à mon sens, c'est également le cas ici. Laura en soutenant la tête de Miguel s'inscrit plus nettement qu'ailleurs en opposition avec la sphère de la masse à laquelle appartient Raúl, et qui s'acharne à détruire l'esprit à travers la violence infligée à la tête, comme nous l'avons vu plus haut. Si l'alcool a éloigné Miguel de son propre monde, celui de l'esprit et de la raison, Laura apparaît alors comme une passeuse qui l'aide à retourner dans son univers. A noter que le caractère double de la scène est très intéressant : la poésie et même la tendresse du symbole que j'ai mise en relief cohabitent avec un prosaïsme nauséabond. Voilà donc comment à travers quelques détails se met en place ce triangle amoureux frustré.

Cette première grande partie du roman, qui va jusqu'au dix-septième chapitre et qui est marquée par la superposition de ce que l'on pourrait appeler le non-amour avec l'amour-non-concrétisé, laisse enfin place à la réalisation de l'union amoureuse. Quelques remarques ont été faites plus haut sur la douceur, le romantisme et l'idée de communion qui caractérise cette scène, je n'y reviendrai pas. Je voudrais davantage mettre l'accent sur la mort de cet amour à peine concrétisé. El Negro Medina ouvre la porte de la chambre dans laquelle Miguel et Laura sont étendus et, sur un coup de folie, tire : « y de en medio del silencio se oye el grito: ¡gorila hijo de puta! Y después de eso, o al mismo tiempo, se oyen los tiros, los dos tiros, los dos balazos del Negro Medina al bulto de la cama en la oscuridad » (p. 124). C'est depuis le regard et le ressenti de Miguel que le lecteur assiste à la mort de Laura :

Laura cae sobre mí. Después de eso – aunque, razonando, entiendo que tiene que haber sido antes – suenan dos disparos. El cuerpo de Laura sobre el mío se queda quieto, inmensamente quieto, tan quieto que me parece imposible. La cara de ella se queda entre mis manos y por eso advierto que sangra por la boca. El líquido me corre por los brazos y pronto siento que todas la sábanas están empapadas. Le pido a Laura que reaccione, estamos a oscuras, el cuarto huele desagradablemente a pólvora. Laura no reacciona. Cuelga de mí y sigue sangrando, desangrando, desangrándose. (p. 125)

« El cuerpo de Laura cae sobre mí » fait écho à la façon dont Laura raconte leur scène d'amour au chapitre dix-sept : « Entonces él me abrazó nuevamente. Sentí, por así decir, todo su cuerpo sobre todo el mío » (p. 102). Nous avons là encore un signe de leur symbiose, car ils sont frappés par les mêmes choses et expriment celles-ci dans des termes très proches. Le décalage de sens entre les deux occurrences n'en rend que plus cruelle la mort : l'assassinat qui n'unit qu'accidentellement les deux corps reproduit et à la fois remplace et met définitivement un terme à ce qui était un geste amoureux et protecteur. L'amour succombe et le premier signe de la mort apparaît – ce qui ne nous étonne pas – sur le visage de Laura : « sangra por la boca ». La mort de l'amour s'écoule par la bouche, lieu de la parole, du mot qui réunit les êtres. L'incommunicabilité entre deux univers qui s'exprime tout au long du roman se trouve ainsi tragiquement intensifiée à travers cet amour assassiné, la tyrannie coupant court à la seule possibilité d'union qui cherchait à se réaliser.

3. L'échec sexuel ou « el choque de lo blando contra lo blando » dans *Cuentas pendientes*

Cet ouvrage, Kohan le définit lui-même comme un « roman de haine » : l'idée première était de prendre le contre-pied du roman d'amour classique. Il s'explique en ces termes dans un entretien :

En un momento había pensado que, así como se escriben novelas de amor, esta es una novela de odio. Con los topos del discurso amoroso también se puede tipificar el arte de la injuria, el ensañamiento o el odio. Quería registrar esa combinación²⁰³.

C'est ainsi que le narrateur va infliger à son personnage tout le contraire de ce que l'on pourrait appeler des épisodes amoureux heureux ; pas de trace d'amour, mais un mariage raté (Elvira habite dans le même immeuble que lui et s'acharne à lui gâcher la vie) et surtout, le sexe comme un vestige dégradé, pervers, pathétique de l'amour. Au lieu de la traditionnelle scène de coup de foudre qui régit la rencontre amoureuse, par exemple, on assiste à la mise en présence de deux êtres usés par la vie conjugale qui ne peuvent plus se regarder sans se haïr. On peut interpréter de deux manières cette évocation par l'écrivain de l'exploration des topoï inversés, sorte de défi narratif : le roman est à la fois une déclaration de haine du narrateur envers son protagoniste (qui n'a de cesse de s'« acharner », on l'a vu, contre Giménez), et présente comme l'une des principales thématiques la haine qui entoure Giménez, tel un halo permanent ayant toutes les apparences d'une malédiction. La première voie a été assez exposée dans la première partie de ce travail, c'est donc principalement sur la deuxième que je me pencherai cette fois. Ce que je conçois comme un halo de haine, c'est d'abord une haine que ressent Giménez envers lui-même : pour ne prendre qu'un exemple parmi les plus intensément exprimés, voici ce qui lui vient à l'esprit lorsqu'il se rend compte que la présence de sa belle-mère, considérablement décrépite, provoque en lui une érection : « Se hunde en el oprobio y se siente mal, un miserable, un ser abyecto. Todo eso piensa, juzgándose una lacra » (p. 62-63).

²⁰³ ZUNINI, Patricio, « Una novela de odio », Blog *Eterna Cadencia*, 12 avril 2010. URL: <http://blog.eter nacencia.com.ar/?p=7436#more-7436>

La haine de Giménez touche aussi Elvira, sa femme, « su señora ». Son entrée en scène dans le roman est comme une anti-apparition de la femme aimable et aimée, sa description étant empreinte de la subjectivité malveillante du narrateur et de la subjectivité attribuée par lui au personnage du vieillard :

Le tocan el timbre a mitad de la noche : quién puede ser sino su señora, que viene a inflarle redondamente los huevos con alguna requisitoria que no admite esperas.
Abre la puerta, y en efecto : es su señora. Elvira, su señora, o esa señora a la que él no deja de llamar su señora, aunque ya hace años que no la quiere ni pretende haberla querido [...]. (p. 17)

Difficile d'imaginer une anti-déclaration d'amour plus abrupte. L'emploi du terme de « señora », qui a une connotation familière et affectueuse quand il est employé avec le possessif pour désigner l'épouse, n'est donc pour lui qu'un automatisme. Pire, l'impossibilité pour lui de se défaire de l'expression renvoie peut-être au sens premier de « señora » : la « maîtresse », la « propriétaire²⁰⁴ », car elle exerce sur lui une domination certaine, tyrannique même.

Après la haine de soi et la haine de sa femme, le racisme représente une autre variante dans l'expression de l'aversion, nous l'avons vu plus haut. C'est aussi la haine des gens en général qui l'habite, à commencer par ses voisins, qu'il décrit comme « cette bande de pourris » (« esa manga de podridos » (p. 25)).

Mais c'est surtout la dimension sexuelle, avec son potentiel quasi infini d'évocations répugnantes (c'est du moins ce que pousse à penser une telle plongée dans l'abjection) qui va permettre au narrateur de s'acharner sur son personnage, et en particulier à travers tout un développement sur l'impuissance sexuelle. Celle-ci est préfigurée dans la scène inaugurale du roman, que l'on pourrait intituler « la malédiction de l'œuf (non-)dur » : ayant envie de manger quelque chose au lit, un soir, Giménez se rappelle qu'il lui reste un œuf dur, qu'il a cuit la veille ou l'avant-veille mais n'a pas eu le temps de manger, ni même d'en ôter la coquille. Il part le chercher dans le réfrigérateur, et voit qu'il y a deux œufs côte à côte, de même apparence extérieure : comment savoir lequel est le bon ? Il se souvient d'une technique qui consiste à faire tourner l'œuf comme une toupie : celui-ci va pivoter plus ou moins rapidement selon son état, cuit ou cru. C'est ainsi qu'il choisit son œuf et l'emporte sur une soucoupe à café, au lit. Évidemment il s'est trompé, et le liquide gélatineux de l'œuf cru se répand sur son entre-jambe – première occasion, sans doute un peu facile mais menée avec talent, pour le narrateur de dresser un portrait répugnant du personnage :

²⁰⁴ « Señor, ra : 1. Que es dueño de algo ; que tiene dominio y propiedad en ello », *Real Academia* [en ligne].

... la baba del huevo sin hacer se derramó encima de él, justo en el pantalón del pijama, más exactamente ahí donde la bragueta cierra mal por los botones que se han desprendido y donde las gotas de orina de cada final de micción han ido, con el paso del tiempo, amarilleando la zona. [...] La clara es moco flojo, es babosa y gelatina, es un asco que se derrama y no tarda en impregnarse. (p. 13-14)

Si nous tenons compte du fait qu'en espagnol le « huevo » est un terme couramment employé dans le langage familial pour désigner le testicule, ce malheureux défaut de dureté de l'œuf pourrait très bien être interprété comme une première remise en question de la virilité de Giménez. Et même comme l'annonce d'une malédiction : des deux voies possibles, voulant emprunter celle de la fermeté, il a pris celle de la mollesse (voir le terme « flojo », mou). Il renonce d'ailleurs à aller chercher l'œuf dur : « después de tanto disgusto ya no tiene ninguna gana de comer. » (p. 14). Il est ainsi condamné pour tout le roman à la « mollesse », sauf dans l'épisode évoqué plus haut, dans lequel l'érection se produit au contraire, mais bien malgré lui.

La malédiction de la mollesse et de l'inertie s'accomplit donc au quatrième chapitre, quand le vieillard rend visite à « la señora Katy », vieille prostituée avec qui il se sent en confiance. L'anti-scène d'amour, l'anti-érotisme se dessinent crûment, et cruellement. La « bave » de Giménez (rien n'est épargné au lecteur) qui « se répand » dans le cou de la dame vient rappeler l'épisode de l'œuf, faisant écho à l'adjectif « baveuse » (« babosa ») employé pour décrire le blanc d'œuf, et au verbe « se répandre » qui s'y associait (« se derrama ») : « Se echa sobre la señora Katy para rebotar contra el balcón de sus tetas, y deja que la baba se derrame en el cuello de la señora o en su defecto en su almohada » (p. 34). L'impuissance s'est déjà installée, puisqu'il « laisse » la bave se répandre. L'oscillation que nous ressentons, nous lecteurs, entre l'écoeurement inévitable provoqué par la thématique (le fond) et la jouissance provoquée par la virtuosité du style (la forme) produit un effet impressionnant d'ambiguïté, qui atteint son summum dans le moment-clé de la scène, celle du « choc inutile du mou contre le mou » :

Giménez se siente listo. Tan cierto le parece que lo está, que prescinde de tantear para cerciorarse. No lo precisa, o cree que no lo precisa, porque siente el tirón de la dureza que le permitiría abrirse paso allí en la señora Katy. Con la firme presunción de la turgencia, toma envión y arremete, en la confianza de que lo macizo sabrá adentrarse en lo adiposo. Es otra cosa, no obstante, y bien distinta, la que acontece ; es el choque inútil de lo blando contra lo blando. (p. 35)

Voilà donc la manifestation physique du caractère pathétique, lamentable du personnage : la déchéance physique répond et fait écho à la déchéance morale. L'échec est d'autant plus rude qu'il ne l'anticipait pas, il était certain d'être prêt. Il se passe quelque chose de similaire dans la scène où il s'apprête à fêter sa victoire après avoir parié aux courses de chevaux, et où en apercevant le concierge, il reçoit en plein visage la négation de son bonheur. Lui-même, après la révélation de cette impuissance que n'arrive pas à soulager la bienveillance de madame Katy, se rend bien compte à quel point cette déconvenue particulière s'inscrit dans un mouvement général

de faillite : « Le viene pasando siempre lo mismo, aquí con la señora Katy. Y en la vida en general, en otros rubros y en otras exigencias, le pasa también lo mismo : falla en todo, no pega una. Se desmorona, tanto en la cama como en el estado espiritual » (p. 36). Ce qui est intéressant dans cette scène de l'échec de l'union sexuelle, c'est cette évocation du « mou » contre le « mou », qui pousse à considérer symboliquement l'acte sexuel réussi comme une entrée en contact de deux éléments contraires (« macizo »/« adiposo ») : ce qui reviendrait à représenter l'antagonisme comme une force, et le « même » comme une faiblesse, une condamnation à l'échec. L'impossibilité de la pénétration, de la communication des corps en somme, est due à cette stérilité totale de la confrontation du « mou » avec du « mou ». Nous assistons donc là à une nouvelle forme d'incommunicabilité, qui surgit non plus de l'antagonisme mais bien de son contraire, le semblable face au semblable. J'aurai l'occasion de revenir sur cet antagonisme en tant que force positive, et peut-être nécessaire.

4. Le viol

a) Comme manifestation de la bestialité du gaucho

Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, le viol incestueux infligé par Maure à sa fille Luciana participe à l'image de la barbarie et de l'animalité que s'applique à développer le narrateur à travers la figure des gauchos. Trois épisodes mettent en scène le viol, aux deuxième, quatrième et dixième chapitres. Prenons la définition du terme : « rapport sexuel imposé à quelqu'un par la violence, obtenu par la contrainte, qui constitue pénalement un crime²⁰⁵ ». Certes, on pourra m'objecter que dans les deux premières scènes, bien que la présence de la violence soit incontestable, on ne peut pas strictement dire que le rapport sexuel en lui-même ait été « imposé par la violence », et à peine « obtenu par la contrainte ». La première occurrence montre en effet comment Luciana, à voir s'approcher Maure, comprend ce qu'il veut, se met en position sans qu'il ne le lui demande, et attend. L'aspect de routine qui est donné à la scène ainsi que la tension entre cette abjection triple (le viol, l'inceste, et le fait que Luciana n'ait que quatorze ans) et l'apparent naturel avec lequel elle se met en place provoquent une sensation

²⁰⁵ *Dictionnaire Trésor* [en ligne]. <http://www.cnrtl.fr/definition/viol>.

évidemment assez pénible chez le lecteur. Mais l'apparence de naturel n'empêche pas la notion de « contrainte » qui se manifeste dans l'allusion au fait que la jeune fille ne se plaint pas – car il est sous-entendu par-là qu'elle a des raisons de se plaindre : « Apenas si bastaba la Luciana entera para contener la cosa tremenda que Maure le incrustaba. No se quejó, sin embargo, nunca se quejaba, un poco porque ella misma era una chica callada, de poco hablar, y otro poco porque aquí ninguna de las mujeres [...] podía protestar por nada. » (p. 23). Dans la deuxième scène, l'impression de routine est encore plus forte : Maure est excité par la lutte corporelle entre sa femme et la Toribia (rappelons que cette dernière a traité « la de Maure » de cocue ; l'inceste semble accepté collectivement, mais une certaine notion de déshonneur lié à l'adultère ne leur est pas étrangère) et fait signe à Luciana de s'approcher. Elle obéit, mais tient à suivre le spectacle en même temps : « La Luciana acudió sin dejar de mirar la pelea entre la Toribia y la de Maure, y sin dejar de reírse por las disparatadas volteretas que daban las mujeres. “Siéntese acá”, le dijo Maure, y la Luciana, ya sabiendo, alzó la falda y se sentó » (p. 38). Cette obéissance si spontanée semble étouffer toute souffrance, tout sentiment d'humiliation : voilà l'objection que l'on pourrait m'opposer à l'emploi du terme de « viol » pour caractériser ce qui se passe entre Maure et sa fille. Je répondrai que la troisième scène, au dixième chapitre, nous autorise à regarder d'un autre œil cette apparente absence d'humiliation des deux premières : Luciana a appris à réfléchir grâce à Echeverría, elle a été en quelque sorte éveillée à la conscience. Et les « attaques » ou « charges » de Maure (traductions possibles des « embestidas » qui désignent ces épisodes²⁰⁶, mais qui perdent en substance car elles ne font pas apparaître la racine étymologique de l'original espagnol, qui quant à lui suggère l'animalité – la « bestia », la bête) ne lui semblent plus du tout naturelles, mais injustes et humiliantes. La différence avec les scènes précédentes est qu'avant elle n'en était pas consciente, anesthésiée par l'animalité ambiante, par le fait que cet acte ne choquait personne, par le fait de ne pas savoir que le rapport sexuel peut être autre chose qu'une « embestida ». Elle souffre, donc, elle pleure et gémit : « Hubo, ahora sí, melindres de la Luciana, un llanto entrecortado y hasta una queja » (p. 84). Elle n'ose toujours pas se défendre physiquement, mais mentalement si : elle se console en essayant de penser à autre chose, en l'occurrence à l'amour. Sa capacité à réfléchir devient une arme de consolation : « La Luciana pensó en la casa y en el hombre de la casa, y halló consuelo. Tenía tierra en la cara, porque se había apretado contra la pared del pozo. Se limpió con un brazo y se calmó. » (p. 84).

²⁰⁶ « de no sujetarla con firmeza [...] la Luciana saldría hacia adelante, tal el vigor de las furiosas embestidas de Maure » (p. 23). Dans le même ordre d'idées, le narrateur évoque la « bête incontrôlée » qu'est Maure : « bestia incontrolada » (p. 84).

Le viol présente ainsi une fonction double dans le système fictionnel de *Los cautivos* : en niant radicalement l'union consentie et heureuse, il développe, premièrement, une image supplémentaire de l'antagonisme, dans le sens où il est une lutte dans laquelle un corps en domine et assujettit un autre, se l'approprie, l'humilie. Deuxièmement, par ses caractéristiques il contribue aussi à renforcer l'antagonisme entre son opposé (l'amour) et lui, en approfondissant l'opposition gaúcho/lettré : ces scènes permettent de renforcer les antithèses violence/douceur, contre terre/contre table. Le premier couple antithétique est évident, par ailleurs j'ai eu l'occasion d'aborder quelques détails exprimant la douceur du rapport amoureux entre Luciana et Echeverría, qui contraste fortement avec les gestes de Maure. À l'opposé, la pénétration chez Maure est marquée par la violence de la bête, il n' « entre » pas en elle, il l' « embroche » quasiment : « Se arrojó hacia ella con un bufido animal ; pronto la tuvo contra la pared [...]. De parado la ensartó²⁰⁷. Lo hizo con tal impulso que la levantó medio metro del suelo » (p. 83). Un autre détail présente un contraste intéressant : l'évocation des cheveux du personnage féminin, qui dans une scène sert à figurer la violence et l'assujettissement, et dans l'autre la poésie inhérente au rapport amoureux. Maure attrape Luciana par les cheveux et les lui tire pour l'empêcher de changer de position (« de no sujetarla con firmeza, y para sujetarla con firmeza nada mejor que aferrar el pelo, la Luciana saldría despedida hacia adelante » (p. 23)) ; auprès du poète, les cheveux de la jeune fille tombent voluptueusement et en toute liberté sur ses épaules (« Luego la cabeza de la mujer se echó hacia atrás : el pelo largo y frondoso quedó como lloviendo. El hombre hundía la cara entre el cuello y el pelo. » (p. 61)).

Davantage symbolique, disons quelques mots de l'opposition entre les contextes spatiaux de ces deux sortes de rapports sexuels : le viol est fortement associé à la proximité avec la terre, la scène d'amour avec Echeverría se passe sur une table. Pour ce qui est du premier, l'animalité du geste force la victime à se fondre avec l'élément terrestre, notamment dans les première et troisième scènes : « Aplastada por la bestia durmiente, se dejó caer sobre la pampa tibia y ajena » (p. 24). En continuité avec cette sorte de condamnation à se retrouver contre terre (la position la plus basse possible, la plus humiliante, la plus liée à la vie sauvage), rappelons comment Luciana est frappée par Tolosa lorsqu'elle prétend lui apprendre à écrire son nom dans la poussière avec un bâton : « La sacudió [...] con un [...] golpe seco que la hizo volar de cara al suelo y rodar dos o tres veces sobre sí misma » (p. 103). Il est intéressant de voir que c'est justement le geste visant à modifier l'élément terrestre, à l'instrumentaliser pour exprimer quelque chose par le langage –

²⁰⁷ « Ensartar. 1. Pasar un hilo, cuerda, alambre, etc., por el agujero de varias cosas. 2. Espetar, atravesar, introducir », *Real Academia* [en ligne].

en d'autres termes à opposer la culture à la nature – qui est sévèrement puni : par ce geste, Tolosa la force à retourner à la terre(-nature). L'animalité de Maure s'inscrit en continuité avec cet état de nature : notons le « mugissement caverneux » (« ese bramido cavernoso » (p. 23)), le terme « empotrado », littéralement « encastré » mais renvoyant dans cette scène à l'association avec le cheval, « potro » (« subido todavía a la Luciana, empotrado en ella » (p. 23)), et l'expression déjà évoquée de « bête incontrôlée » (p. 84). À toutes ces occurrences du « contre terre » s'oppose le rapport sexuel sur la table précédemment cité²⁰⁸. À travers cette opposition entre la terre et la table, matière brute contre matière travaillée, c'est encore l'antithèse entre primitivité et civilisation (la plume, l'encre et le papier en seraient les emblèmes) qui est métaphoriquement développée, c'est encore une fois l'antagonisme qui est mis en évidence.

b) Comme abus de pouvoir du supérieur hiérarchique

Ciencias morales, que nous n'avons pas encore eu l'occasion d'évoquer, se passe entre les murs de l'illustre Collège National de Buenos Aires en 1982, autrement dit à la fin de la dictature militaire des années soixante-dix²⁰⁹. Le lecteur suit le quotidien de María Teresa, jeune surveillante du collège guidée par son obsession de l'obéissance au règlement de l'institution. L'intrigue principale est simple : un jour, elle croit sentir une odeur de cigarette dans le cou d'un élève et, pleine de détermination, elle décide de le prendre en flagrant délit, seule manière de faire cesser cette infraction. Dans ce but, elle pousse le zèle jusqu'à se cacher dans les toilettes des garçons pendant des heures pour surprendre le jeune fautif, Baragli. C'est ici qu'intervient le personnage du chef des surveillants, señor Biasutto, figure d'autorité qui exerce un pouvoir considérable sur la jeune fille de par sa position hiérarchique : c'est en grande partie pour lui montrer, à lui en particulier, combien elle prend son travail au sérieux, qu'elle se plonge dans cette vigilance passionnée. Elle ne manque pas en effet de lui faire partager ses soupçons, et voyant l'intérêt qu'il porte à ses paroles, elle ressent une vraie fierté :

El señor Biasutto, que la escuchaba de pie, se sienta ahora junto a ella.
- Lo que me dice usted me interesa sobremanera.

²⁰⁸ Voir p. 110 de travail.

²⁰⁹ Le contexte politique ne se manifeste qu'en filigrane (à travers, notamment, la figure lointaine du frère de la protagoniste sur le point d'être envoyé combattre aux Malouines), mais cet aspect implicite revêt une importance majeure au sein du roman ; nous verrons sous quelles modalités Kohan choisit de le développer.

María Teresa escucha estas palabras con alivio ; luego nota que el alivio muta en entusiasmo, luego nota que el entusiasmo vira hacia el orgullo. El señor Biasutto, que es jefe de preceptores, aprecia su trabajo. (p. 47)

On note la déférence extrême de la jeune fille : le soulagement vient probablement du fait que, impressionnée par lui, elle avait peur de faire face à une réaction indifférente devant son zèle ardent. L'enthousiasme annonce déjà, en plus de cette déférence, une envie de rapprochement de sa part (Biasutto s'asseyait « à ses côtés », réduisant ainsi la distance logiquement posée par le rapport hiérarchique, ce qui participe vraisemblablement à l'enthousiasme de María Teresa), que la suite de l'histoire va confirmer : à mesure que le chef des surveillants se fait plus doux, ambigu, elle ressent un plaisir de plus en plus troublant.

Maintenant que le contexte est posé, ce qui m'intéresse ici, ce sont les conséquences de ce rapport de soumission aveugle entre María Teresa et Biasutto : le viol en tant que forme d'antagonisme la plus brutalement et explicitement illustrée dans l'œuvre de Kohan. Dans cet emploi du terme de brutalité, je veux parler non seulement de celle inhérente à l'acte du viol, mais également du contraste terrible entre d'un côté la naïveté d'une vierge émoustillée par un chef puissant (considéré de surcroît comme le héros du lycée pour avoir fourni des « listes » aux autorités, dont on comprend qu'elles visaient les élèves considérés comme « subversifs » par le système mis en place par la Junte militaire) et qui découvre à peine, sinon l'amour, du moins les premiers plaisirs du flirt, et de l'autre la douloureuse réalité du sexe violent, humiliant, destructeur. Parallèlement à ce rapprochement avec Biasutto, María Teresa, manifestement éduquée dans une grande pudeur vis-à-vis des choses corporelles, découvre au fil de la narration sa sexualité. D'abord troublée par le parfum d'un des élèves, par son mollet, sa nuque (ce même Baragli qu'elle soupçonne de fumer, et qui la trouble par son regard provocateur), elle ressent une drôle d'excitation en voyant dans l'entrebâillement d'une porte de toilettes, mais surtout en imaginant derrière cette même porte le sexe masculin tout près d'elle. Rougissante sous le regard de Baragli et de Biasutto, elle découvre ces sensations nouvelles sans oser se les expliquer, sans chercher le sens du plaisir presque euphorique qu'elle ressent à la proximité de ces adolescents qui « sortent leur chose » (« cosa » est l'euphémisme exclusivement utilisé par la jeune fille en pensée pour désigner le sexe masculin, signe manifeste de sa pudeur). C'est dans ce contexte que Biasutto vient connoter ce plaisir naissant et pudique de terreur et d'abjection. Un jour, il la surprend dans les toilettes, intrigué devant l'absence de réponse de l'individu longtemps enfermé dans une des cabines ; elle lui explique la raison de sa présence en cet endroit, et il semble d'abord l'approuver dans son zèle, et lui témoigne même une certaine bienveillance. Mais la deuxième fois il décide d'aller la trouver et s'enferme dans la cabine avec elle. María Teresa comprend peu à peu, avec horreur, l'abjection de ses intentions, et tout comme Luciana forcée par son père, elle essaie

d'abord de se protéger par la pensée, quand il commence à déboutonner sa veste, les épaules secouées de spasmes : « Es difícil, o imposible, calcular qué edad puede tener el señor Biasutto. María Teresa piensa en eso ; también se pregunta, presintiendo que divaga, [...] cuál podrá ser el segundo nombre del señor Biasutto, en qué mes del año habrá nacido. » (p. 194). Comme il est (paradoxalement, ironiquement si l'on considère le statut d'autorité dont il jouit) impuissant et que sa « chose reste distante et absente », c'est avec son doigt qu'il viole María Teresa, détail qui accentue encore, si c'était possible, l'humiliation de sa situation : « Es un dedo hiriente lo que la hurga. Un dedo humillante que empieza a abrirse camino [...]. Lo mete entero de una vez, tan directo como un insulto » (p. 198). Un basculement brutal s'opère entre la vision de l'autorité comme garante de dignité (vision espérée par la jeune fille qui tout d'abord refuse de croire à l'horreur) et l'autorité comme garante d'impunité (mise en évidence par le narrateur omniscient). Ainsi, María Teresa tente en vain de se persuader qu'il ne peut pas lui faire de mal, cette attitude étant en désaccord profond avec son image de chef respecté de tous : « María Teresa procura serenarse, repasando lo que ya sabe : que el señor Biasutto es el jefe de preceptores del colegio, que goza en la institución del mayor prestigio posible, que es lo que se dice una autoridad, que le consta que con las damas sabe ser propiamente un caballero. » (p. 196). Bien vite, la seule chose qui s'impose comme garantie par le statut d'autorité est donc l'impunité, qui permet à l'horreur de se déchaîner : « El señor Biasutto frunce la cara, en una mueca hasta ahora nunca intentada, y se ríe cobijado bajo una sombra de idiotez. Esa idiotez, fingida o veraz, es el salvoconducto que tiende en su ambición de impunidad. » (p. 201). Il remet ses vêtements en ordre, sort de la cabine, la laisse transie et muette. Elle ne remet plus les pieds dans les toilettes des garçons, jusqu'au jour où Biasutto lui ordonne de l'y suivre. Et les mêmes gestes se répètent, la même abjection. La seule différence réside dans le fait qu'ils sortent ensemble des toilettes, et qu'avant de la quitter il lui donne rendez-vous au même endroit pour le lundi suivant. S'ensuit pour elle toute une période d'insomnies, de cauchemars, avant que ne surviennent, au dernier chapitre, après une ellipse temporelle à l'étendue non précisée, la fin de la guerre des Malouines et la chute de la Junte Militaire, qui provoque le renouvellement de tout le personnel du Collège. La fin de la dictature correspond pour María Teresa à la fin de l'oppression ; elle part s'installer à Córdoba où son frère a trouvé du travail²¹⁰.

²¹⁰ Dans l'adaptation cinématographique du roman, *La mirada invisible* (Diego Lerman, 2010), le dénouement est plus conventionnel, plus en adéquation avec l'attente du spectateur : María Teresa attend que Biasutto lui tourne le dos pour s'emparer d'une lime à ongles et le frapper par-derrière jusqu'à le tuer. Le titre du film renvoie à une citation du roman : « [Los profesores] se ubicaban contra la pared del fondo del aula : *para ver sin ser vistos*, [...] *para poder verlo todo sin que parecían estar mirando nada* » (p. 17). La référence à *Surveiller et punir* de Foucault est évidente, avec son évocation des « regards qui doivent voir sans être vus » comme éléments de stratégie du pouvoir disciplinaire.

Dans le cadre de mon analyse générale, il me semble que le viol mis en scène dans ce roman peut être légitimement intégré à cette réflexion sur la dichotomie, en tant qu'élément qui participe pleinement à la tendance obsessionnelle de l'inconciliable (il y a bien union, mais non consentie et abjecte). Il est évident cependant que sa signification va bien au-delà : la violence exercée sur le corps par le personnage incarnant l'autorité pour assujettir sa victime, dans un ouvrage où la dictature fait figure, encore davantage que de toile de fond, de non-dit omniprésent – question que je traiterai ultérieurement –, n'est bien évidemment pas là par hasard. Bien que l'auteur dise ne pas avoir conçu le microcosme que représente le Collège comme une allégorie de la nation prise dans le système dictatorial, il ne nie pas les correspondances entre l'un et l'autre :

[Alejandro Zuy] ¿Siempre tuviste presente el Colegio como un ejemplo de lo que ocurría a nivel macrosocial?

[Martín Kohan] No lo pensé necesariamente así, pero lo veo como lectura posible y razonable, no lo pensé en esa dirección porque no lo pensé en términos alegóricos, lo cual no quiere decir que quise desactivarlo. [...] Lo pondría en términos de una correspondencia²¹¹.

Dans d'autres entretiens, on comprend mieux pourquoi le Collège National ne peut pas être considéré, du moins pas dans tous ses aspects, comme une représentation à petite échelle de la situation du pays : parce que, notamment, Kohan a tenu à mettre en scène le collège en tant qu'institution qui favorise la « circulation du savoir », et que cette dimension importante sauve ce lieu d'une oppression totale²¹². Dans tous les cas, l'idée de parler de la dictature n'est pas l'objectif premier de la narration, il s'agit plutôt de la voir comme un outil de réflexion autour des notions qu'il voulait aborder en priorité, et à la fois comme une toile de fond : « *Ciencias morales* la pensé como una novela sobre la disciplina, sobre la rectitud, sobre el deber y el sentido del deber. En todo caso lo que fue pasando es que la dictadura me procuró materiales y entornos adecuados para cada una de estas ideas.²¹³ ». Quoi qu'il en soit, je m'autoriserai à reconnaître dans le personnage de María Teresa le caractère ambigu et complexe d'une société argentine dont il est difficile d'évaluer le rôle à l'époque de la Junte militaire, entre innocence et complicité (nous reviendrons sur cette problématique, à travers l'analyse du personnage « gris » de la surveillante), et dans celui de Biasutto la domination violente, l'abus de pouvoir de cette même Junte envers la

²¹¹ Alejandro ZUY, « Martín Kohan », *Leedor.com*, 15 février 2008. URL: http://www.leedor.com/notas/2417---martin_kohan.html.

²¹² « Me preocupé mucho por salvar, en la novela, esos aspectos positivos. La circulación del saber, a través de los profesores, es siempre legítima. », Pedro B. REY, « Una variación sobre Malvinas : Éxito y derrota, según Martín Kohan », *Diario El Mercurio* [en ligne], 16 décembre 2007. URL: <http://diarioelmercurio.cl/detalle/index.asp?id={6ea22ce4-64d2-4ddb-91ea-ef42590c5ace}>.

²¹³ Diego SASTURAIN, « Martín Kohan : “Ganar un premio tiene una parte de orgullo, pero trato de sosegarla” », *Revista N, Clarín*, 24 décembre 2007. URL: <http://edant.revistaenclarin.com/notas/2007/12/27/01572825.html>

société argentine ; mais en même temps, une domination qui porte en elle l'impuissance, puisque la guerre des Malouines est sur le point d'être perdue. Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'espagnol utilise le même terme pour dire le viol et la violation des droits de l'homme. Une même relation complexe semble lier la surveillante au chef d'une part, et la société argentine (hormis la minorité qui a résisté, bien évidemment) aux militaires d'autre part, relation mêlant un respect de l'autorité très marqué, voire une fascination pour la figure militaire, et tout à la fois de la crainte et de la reconnaissance envers ceux qui « savent maintenir l'ordre ». Et c'est cette relation complexe qui permet à l'horreur d'aller si loin, qui rend possible le viol et la violation des droits des citoyens²¹⁴. On quitte ici le domaine de l'incommunicabilité pour celui d'une union bien concrète qui nous mène au bord de l'indicible.

Pour conclure, je vois dans ce foisonnement d'amours manquées, de malentendus, de frustrations, d'abandons et autres désamours, une continuité certaine avec l'incommunicabilité inéluctable qui se dégage des rapports entre les personnages aux cultures dichotomiques : l'échec fatal du dialogue est transposé sur le plan sentimental. Il surgit toujours quelque chose pour bloquer le contact harmonieux, pour empêcher que les choses ne fonctionnent entre les deux êtres mis en scène. Quant à la violence sexuelle, comment l'interpréter sinon comme une communication contrainte, malade, viciée ?

Dans ces conditions, et en considérant de nouveau plus particulièrement l'antagonisme culturel qui se trouve être le plus explicite et le plus radical dans l'œuvre, on pourrait croire que les personnages plus mesurés, ceux qui échappent au caractère tranché qui rend ces dichotomies désespérément irréductibles – car elles existent bel et bien dans l'œuvre de Martín Kohan, ces créatures du milieu –, seraient capables d'apporter une nuance non négligeable à cet antagonisme fatal, justement. Un moyen, peut-être, de nous soulager de cette radicalité de l'échec dans les rapports humains somme toute assez décourageante. Or, ils ne sont pas mieux lotis que les autres personnages : si le manque de flexibilité de ces derniers rend la communication impossible, le fait de se situer dans l'entre-deux, dans l'indécision ou la mesure ne mène pas non plus au succès, ne

²¹⁴ Rappelons, sur un plan qui sort complètement de la dimension métaphorique, que le viol faisait partie intégrante des actes de torture perpétrés dans les camps de détention : « En particular en los [campos] que dependían de las Fuerzas Aéreas y la policía, los interrogadores se valieron de todo tipo de abuso sexual. Desde violaciones múltiples a mujeres y a hombres, [...] así como vejámenes de todo tipo [...] como la introducción en el ano y la vagina de objetos metálicos [...]. Hicieron todo lo que uan imaginación perversa y sádica pueda urdir sobre cuerpos totalmente inermes y sin posibilidad de defensa », Pilar CALVEIRO, *Op. cit.*, p. 65.

débouche pas non plus sur des conclusions positives. Que penser de ces personnages du milieu qui apparaissent tantôt condamnés au tragique, tantôt fortement dévalorisés ? Mon hypothèse est que le traitement de ces figures signifie une remise en question des notions d'entre-deux et de nuance, ce qui contribue à renforcer le règne de l'antagonisme : dans l'univers binaire de Kohan, il n'y a pas de place – et pas de pitié – pour ceux qui ne parviennent pas à se décider pour un camp plutôt que pour un autre.

B. La remise en question de la notion de milieu

Si j'émets l'hypothèse d'une remise en question de la notion de milieu, c'est parce que les personnages qui, d'une façon ou d'une autre, se caractérisent par l'entre-deux en échappant à l'identification claire à l'un ou l'autre groupe des univers binaires, font l'objet d'un traitement tout particulier qui tend à les disqualifier. J'identifie deux groupes bien distincts de personnages du « milieu ». D'une part, ceux qui sont condamnés malgré eux à l'entre-deux, position qui se révèle intenable et fatale, tragique, même – et c'est dans cette mesure qu'ils sont disqualifiés, exclus. Appartiennent à ce groupe Laura (*La pérdida de Laura*), ainsi que Luciana Maure et Estela Bianco (*Los cautivos*), figures dont la beauté pure et la profondeur font exception au sein d'une œuvre où les personnages subissent l'intransigeance de narrateurs qui n'hésitent pas à les ridiculiser et à les malmenier. Le deuxième groupe est celui des « gris » (je reprends le terme utilisé par l'auteur), ces figures faibles, incapables de penser par elles-mêmes, dont l'indécision contribue, dans un contexte dictatorial, aux pires horreurs puisqu'elle suppose une soumission totale à l'autorité ; car se soumettre, c'est se décharger sur un autre de la difficulté à se positionner, à prendre des décisions. Font partie de ce groupe María Teresa (*Ciencias morales*), Giménez (*Cuentas pendientes*) et le jeune conscrit narrateur de *Dos veces junio*. Ces personnages ont tous en commun de sembler à la fois innocents – mais la question se pose de savoir comment juger ces esprits limités – et atroces dans leur inconscience de ce qui déroule ou s'est déroulé sous leurs yeux. Deux procédés servent donc à remettre en cause les figures du milieu : un qui consiste à les condamner au tragique, l'autre qui consiste à les condamner à l'abjection.

1. L'impossibilité d'être à mi-chemin : la mort de Laura

Le statut du personnage de Laura est un élément particulièrement frappant et intéressant à analyser dans un univers fictionnel où tout est si tranché. Car à bien des égards, Laura se trouve être le milieu, l'intermédiaire, parfois le pont entre Raúl et Miguel, et entre la culture lettrée et la culture de masse. Or, sa mort violente à la fin du roman semble parler d'une impossibilité d'être au milieu : c'est une position intenable.

a) La scène du quai : Laura ancrée dans un lieu-limite

Analysons d'abord les éléments qui la placent dans ce lieu intermédiaire dès les toutes premières pages du roman. Le premier chapitre, qui la met en scène à la fois comme personnage et comme narratrice, décrit un moment-clef dans un endroit-clef : la grand-mère de Laura est morte et sa famille, son veuf en tête, va jeter les cendres dans le Río de la Plata. Cette première scène place donc Laura dans un lieu-limite, le quai, « el muelle de los pescadores » : limite entre terre et mer (le fleuve en est l'équivalent, puisque l'on parle de « el agua sin orillas » (p. 7)), entre la vie (les vivants sur le quai) et la mort (les cendres de la grand-mère dans l'eau). La narration révèle une tension entre le prosaïsme et la solennité poétique du moment : prosaïsme à travers l'insistance sur la matérialité de l'urne (« esa tan simple caja de madera » (p. 8) ; « [el abuelo] sostenía, ahora ya vacía, entre sus manos, esa caja de madera. » (p. 9)) et à travers l'indifférence affligeante de la famille qui s'impatiente, qui veut rentrer au chaud ; solennité poétique à travers les mots de la narratrice Laura, attentive à l'émotion du moment et aux sensations favorisées par l'endroit (« Fue una lluvia lenta y suave. Una lluvia grisácea y verduzca que giró en el aire dibujando, y tornando visible, el hasta entonces invisible trazado del viento. » (p. 9)). Mais aussi un entre-deux, entre la cacophonie (« malsonantes voces superpuestas que lamentaban el frío » (p. 8)) et le silence de l'eau. On ne trouve pas d'allusion directe à ce silence mais il est suggéré à travers l'insistance sur les profondeurs du fleuve, tout ce qui se passe « bajo la superficie » et que l'on ne peut qu'imaginer.

b) « El fondo y la superficie »

Il convient d'attacher une importance toute particulière à ce motif de la « superficie », préoccupation majeure pour Laura dans ce premier chapitre et qui contribue fortement à lui donner un statut d'intermédiaire, à faire d'elle un personnage-limite dans le système binaire sur lequel repose le roman tout entier. Le chapitre dans sa totalité s'articule autour d'une tension entre ce qu'il y a au-dessus et ce qu'il y a au-dessous de la surface. Le motif introduit et referme la scène du quai, et interpelle grandement l'imagination interprétative :

Yo no sé, nunca supe, nunca te pregunté²¹⁵ tampoco (en el *fondo* o en la *superficie*, no importa demasiado), si alguna vez estuviste en el muelle de los pescadores, en la costanera, en Buenos Aires. (p. 7)

Meneó rápidamente la cabeza y lanzó la caja al río : primero la tapa (la placa de metal en la que se leía el nombre de mi abuela brilló por un momento con el reflejo del sol de la mañana) que cayó de canto y pronto se esfumó *bajo la superficie*, y luego la caja propiamente dicha, que cayó sobre el río con la concavidad hacia arriba, de modo que quedó *flotando sobre el agua* y siguió, y acaso siga aún, en una deriva inútil. (p. 9)

Laura a beau minimiser tout d'abord l'importance de la distinction entre les deux termes, plusieurs éléments du premier chapitre semblent montrer, bien au contraire, que pour elle il existe une séparation fondamentale entre ce qui est au-dessus de la surface et ce qui est en dessous. Le fait que les termes « fondo » et « superficie » soient cités dans une phrase où ils n'apportent pas d'information particulière – ils auraient très bien pu être absents, le sens principal n'en aurait pas été modifié – en est un premier indice : plus une observation paraît gratuite, plus on est tenté de penser qu'elle n'est pas là par hasard, d'autant plus chez un auteur comme Kohan. La typographie, ensuite, c'est-à-dire la situation entre parenthèse, attire en quelque sorte davantage l'attention sur ce fragment. Surtout, le nombre d'occurrences des termes *superficie*, *bajo/abajo*, *sobre*, et du verbe *hundirse*. La phrase qui clôt la scène du quai (et non le chapitre, qui se termine dans un café où la famille est allée prendre le petit-déjeuner) est, comme on le voit, toute consacrée à une distinction dessus-dessous qui la charge de symbolisme. L'urne qui contenait les cendres de la grand-mère est divisée en deux morceaux, dont l'un flotte tandis que l'autre coule. Celui qui s'immerge dans les profondeurs, et ici le détail est très intéressant, est celui qui porte le nom de la grand-mère : le signifiant, la lettre (qui brille, qui se détache du reste par son importance), sont donc associés à la profondeur. Et c'est bien la profondeur qui attire Laura, du moins c'est ce qu'implique la connotation négative de ce qui reste à la surface : flotter à la dérive est inutile. Cette profondeur à laquelle est associée la lettre n'est pas sans ambiguïté, car elle suppose aussi un monde d'incertitude, d'indétermination. C'est le sens que lui donne la deuxième phrase où apparaît le terme de superficie :

De todas maneras, cuando advirtió, quizás, lo digo en términos de una conjetura, la urna en las manos de mi abuelo, el pescador tornó la vista otra vez hacia el río, hacia la *superficie* monótona y prescindible del río, sobre la que ya nada esperaba él que sucediera, excepto, claro está, en ese mínimo fragmento de agua oscura, ese lugar literalmente puntual en el que el hilo invisible *se hundía en lo incierto*. (p. 7)

²¹⁵ Laura est la seule entité narratrice (les deux autres étant Raúl et Miguel, comme on l'a vu plus haut) qui s'adresse à une deuxième personne. Au début on n'identifie pas clairement celle-ci, mais le chapitre 17 met en scène Laura et Miguel qui se confient l'un à l'autre pendant toute la nuit : « ahora el reflejo se debía a la luz del amanecer, y nosotros mientras tanto nos habíamos contado, para decirlo, aproximadamente, como suele decirse, nuestras vidas. » (p. 104). On peut donc facilement imaginer que cette personne à laquelle Laura raconte ses visites à son grand-père est Miguel.

Ici s'opposent encore une fois la surface au-dessus de laquelle il ne se passe rien et où tout est monotone, et ce qu'il y a en dessous, caractérisé par l'obscurité, l'incertitude et qui, à la fois, est le seul élément véritablement digne d'attention. C'est donc dans l'obscurité, dans ce qui est invisible, que se manifeste l'essentiel. L'association entre le mot (qui est censé nommer et éclairer) et l'indétermination peut sembler paradoxale. Néanmoins, elle prend toute sa cohérence à partir du moment où l'on comprend que pour Laura la vérité des choses est dans l'indécidable, et que les mots n'en sont que l'expression la plus fidèle. Dans l'indécidable, ou parfois dans l'acceptation d'une réalité double, selon les situations, comme ici :

Las cenizas eran verdes o eran grises. No se trata de que yo no lo recuerde con precisión, sino que tengo muy exactos recuerdos de que esas cenizas eran verdes, en esa caja y entre las manos de mi abuelo, como así también recuerdos, igualmente nítidos, de que las cenizas eran grises como los bordes de ese cielo en el que parecía que *nos hubiésemos hundido*. (p. 9)

Le monde n'est donc pas noir *ou* blanc, mais noir *et aussi* blanc. Laura est fidèle à la complexité de la réalité : bien souvent c'est justement la recherche d'une exactitude dans l'expression qui aboutit à la conclusion d'une incertitude (« porque era tan temprano *o* porque hacía tanto frío, *o por las dos cosas* » (p. 7)). L'emploi du verbe « hundirse » appliqué à l'élément céleste contribue à l'idée d'une contamination de la notion de profondeur à tout le reste, il exprime aussi l'idée d'une réversibilité entre les deux éléments. Bachelard et son essai *L'Eau et les Rêves*²¹⁶ nous proposent des éléments intéressants sur cette notion de réversibilité, impliquée bien souvent par les images aquatiques et leur capacité à refléter le ciel. La notion de reflet stimule le rêve, l'imagination et la métaphore :

Il y a, croyons-nous, un grand intérêt à présenter, sur le mode littéraire, un exemple de cette réversibilité qu'Eugenio d'Ors demandait qu'on interdise en peinture : « Ce bassin était d'une grande profondeur, mais l'eau en était si transparente, que le fond, qui semblait consister en une masse épaisse de petits cailloux ronds d'albâtre, devenait distinctement visible par éclairs – c'est-à-dire chaque fois que l'œil parvenait à *ne pas voir*, tout au fond du ciel renversé, la floraison répercutée des collines²¹⁷. ».

Le Río de la Plata n'est certes pas transparent comme le bassin dans cet extrait tiré de l'œuvre d'Edgar Poe, et l'on n'y voit que du gris, mais en nous saisissant de cette correspondance entre le reflet du ciel et la profondeur, nous pouvons comprendre le sens de cet « hundirse ». Dans notre extrait, à l'inverse, le ciel gris serait donc le fleuve renversé. Et l'on peut imaginer que Laura se sent comme une noyée parce que le gris du ciel (encore l'idée d'un endroit-limite dans lequel serait ancré la protagoniste, le gris comme lieu intermédiaire entre le noir et le blanc) est

²¹⁶ Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 2010.

²¹⁷ *Ibid*, p. 62 (C'est l'auteur qui souligne)

similaire au gris de l'eau, parce que la vie (au-dessus du fleuve, la famille en vie sur le quai) et la mort (au-dessous, les cendres de la grand-mère dans les profondeurs) sont tout à coup trop proches, presque confondues, et parce que dans cette métaphore c'est l'idée de la mort qui submerge la jeune fille. La notion de « bord » pourrait soutenir cette interprétation : au bord du ciel – et donc à la frontière entre le ciel et le fleuve –, avec l'impression d'être appelée par l'eau, Laura se voit couler. Son regard suit celui de son grand-père, auquel elle est identifiée dans le système fictionnel, comme on le verra :

Mi abuelo [...] se acercó a la baranda herrumbrada y miró *hacia abajo*. *Abajo* el agua golpeaba las bases de piedra del propio muelle, con una especie de oleaje. (p. 9)

On retrouve cette idée de l'élément aquatique qui s'avance sur l'élément terrestre et le frappe, comme si la mort, encore, cherchait à s'insinuer dans le monde des vivants. Le grand-père, comme Laura, est attiré par ce monde-là, celui que vient d'intégrer sa défunte femme :

Ella – la ceniza, o la lluvia, no sé, qué sé yo, o mi abuela, todavía mi abuela, quién sabe – [...] fue poco a poco depositándose *en la superficie* del agua, y comenzó luego a *hundirse*, a asimilarse con lentitud al agua agitada. (p. 9)

Le verbe « hundirse » réapparaît, comme une façon de s'assimiler à l'eau, d'épouser sa forme. Ce thème de la profondeur de l'eau et de la mort dans la dissolution : comment résister à un rapprochement entre toute cette scène et la conception poétique de l'eau qu'élabore Bachelard ? Il me semble en tout cas enrichissant de faire dialoguer les deux œuvres :

... dans sa profondeur, l'être humain a le destin de l'eau qui coule. L'eau est vraiment l'élément transitoire. Il est la métamorphose ontologique essentielle entre le feu et la terre. L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écoule. [...] L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours dans sa mort horizontale²¹⁸.

Le grand-père qui regarde l'eau – cet « abajo » répété en anadiplose comme si la narratrice voulait le rendre plus présent et plus poignant – semble bien « voué » à l'élément aquatique à travers son regard, comme si ce lien visuel entre le fleuve et lui commençait déjà à l'emporter dans la mort et qu'à partir de là « sans cesse quelque chose de sa substance » commençait « à s'écouler ». Car entre cet instant et sa mort à la fin du livre, sa vie ne sera que la préparation et l'annonce métaphorique de son suicide²¹⁹. Laura, l'unique personnage qui suit le regard du grand-père et qui ressent la profondeur de l'eau comme une substance attirante, mourra comme lui, lle

²¹⁸ *Ibid*, p. 13.

²¹⁹ Il raconte après cet épisode des histoires sans raison apparente, sans grand lien apparent avec sa vie, et seule Laura finit par comprendre : « Don Lisandro, Alfonsina Storni, Horacio Quiroga. Lo que veo entonces es que todos ellos son suicidas. Lo que veo entonces es que en todas la historias de mi abuelo se hablaba de suicidas. » (p. 120)

même jour et dans la même page. Car « contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir »²²⁰, nous dit encore Bachelard, en parlant d'Edgar Poe et de la profusion des eaux sombres dans sa poésie. Le dernier chapitre dans lequel intervient Laura en tant que narratrice vient confirmer le caractère fondamental de cette scène du quai pour elle, en même temps qu'il nous apprend que depuis toujours la relation entre son grand-père et elle avait été marquée par des promenades en barque, et que l'association entre le fleuve et les histoires de l'aïeul avait été scellée depuis longtemps :

Mi abuelo siempre fue de contar historias. Tengo ese recuerdo desde la infancia : una mesa larga, una caminata en la ciudad, un paseo en barco por el río. Es notable cómo el significado del río se modificó para mí desde la mañana en que las cenizas de mi abuela volaron sobre él. De aquellas mesas o de aquellas navegaciones de domingo, después de los años, queda todavía la imagen de mi abuelo: de mi abuelo contando historias. (p. 119)

Si nous reprenons l'ensemble de la réflexion sur le motif de la surface, il en ressort finalement une association entre trois éléments : la profondeur (le sens profond des choses²²¹, la vérité), la lettre et la mort. Un trio qui a une valeur proleptique, car le domaine de la lettre et les personnages qui l'incarnent, nous le verrons, sont condamnés à mort dans le roman.

c) De Raúl Laura à Migue Laura et « literaura »

Nous avons pu voir plus haut, au sujet de l'amour en échec, quelques passages qui situaient Laura au milieu des deux frères, et donc à cheval sur les deux univers mis en opposition. Je ne reviendrai donc pas sur les éléments amoureux qui font d'elle cet élément intermédiaire condamné à choisir, mais penchons-nous sur d'autres domaines, qui montrent une oscillation entre l'une et l'autre entité de la logique binaire – en reprenant point par point les catégories proposées pour analyser les différences entre Raúl et Miguel.

²²⁰ Gaston BACHELARD, *Op. cit.*, p. 59.

²²¹ « Dans cette contemplation en profondeur, le sujet prend aussi conscience de son intimité. [...] Cette contemplation [...] est une perspective d'approfondissement pour le monde et pour nous-mêmes. Elle nous permet de nous tenir distant devant le monde. Devant l'eau profonde, tu choisis ta vision ; tu peux voir à ton gré le fond immobile ou le courant, la rive ou l'infini. » (Gaston BACHELARD, *Ibid*, p. 63). Le regard de Laura enveloppe tout cela, à la fois le fond (dans lequel se dissolvent les cendres et la plaque avec le nom de sa grand-mère), et le courant (qui emporte l'urne dans sa « dérive inutile »), la rive et l'infini : elle entre profondément dans la méditation.

Le rapport au langage est donc le premier point à observer. Il est assez aisé de conclure que Laura est bien plus proche dans ce domaine du frère lettré que du frère boulanger. Le premier chapitre, fondamental à bien des égards comme nous avons pu le voir, représente également une bonne illustration de la manière dont Laura se sert du langage pour penser et exprimer ses incertitudes face à la réalité. On remarque chez elle les mêmes scrupules que chez Miguel quant à l'exactitude des termes, la même tendance à la remise en question. Dès les toutes premières lignes apparaît ainsi une réflexion sur l'aspect arbitraire du signifiant :

Lo que sí es posible que valga la pena que te diga es que estuve en el muelle de los pescadores ayer, [...] y que en el muelle de los pescadores había solamente un pescador, un único pescador, quizás porque era tan temprano o porque hacía tanto frío, o por las dos cosas, y de ese único pescador que allí pescaba dependía que ese muelle se llamara como se llamaba, y que eso no resultara tan absolutamente arbitrario. (p. 7)

Le passage est frappant, et démontre un engagement extrême envers la réalité, une attention presque excessive portée sur la coïncidence du mot et de la chose (serait-ce si arbitraire d'appeler « muelle de los pescadores » un quai qui *pourrait* concrètement accueillir des pêcheurs, même si ceux-ci ne viennent pas ?). Citons un autre exemple de cette préoccupation pour la lettre, qui n'exclut pas un caractère poétique : « Pálido y débil, aparentemente más pequeño que al estar levantado, nos contemplaba, desde la cama, el abuelo. La tenue luz de su cuarto acentuaba la palidez y la debilidad. » (p. 47). Notons ici la recherche de nuance, le temps pris pour une description soignée (la multiplication des virgules ralentit en effet le rythme de la première phrase), le travail sur la symétrie (« pálido y débil » qui introduisent la description du grand-père se substantivent pour la refermer, comme pour renforcer l'idée que le vieillard n'est plus que pâleur et faiblesse incarnées), l'expression du paradoxe pour intensifier l'impression générale qu'elle veut transmettre (le grand-père est sans défense, il semble avoir rapetissé).

Si l'on se penche maintenant sur le couple violence/douceur, force est de constater que Laura se situe sur ce plan également du côté de Miguel. On se souvient de quelle façon elle apporte son soutien au frère cadet lorsque celui-ci est malade d'avoir ingurgité trop d'alcool, et de la douceur qui caractérise la scène d'amour entre les deux. Elle est aussi la seule de sa famille à montrer de la compassion pour son grand-père : revenons encore à la toute première scène, où Laura s'avance au devant des autres. Voilà comment elle tente d'expliquer son geste : « Acaso, no es improbable, me adelanté precisamente para eso, para poder esperarlo, para hacerle creer que llegaba a un sitio no tan completamente extraño, no tan completamente ajeno. » (p. 8). Contrairement aux autres, elle a pris la peine d'imaginer la détresse du grand-père endeuillé, et elle tente d'y pallier à sa manière. Et puisque nous évoquons la violence et cherchons à situer Laura

par rapport aux deux frères, parlons un instant du feu, élément de prédilection de Raúl comme nous l'avons vu, et qui contribue à le marquer du signe de la violence. Si l'on en croit Bachelard, Raúl (le feu) et Laura (l'eau) n'étaient vraiment pas faites pour s'entendre :

En tout cas les âmes qui rêvent sous le signe du feu, sous le signe de l'eau, sous le signe de l'air, sous le signe de la terre se révèlent comme bien différentes. En particulier, l'eau et le feu restent ennemis jusque dans la rêverie et celui qui écoute le ruisseau ne peut guère comprendre celui qui entend chanter les flammes : ils ne parlent pas la même langue²²².

Le troisième terrain d'observation, rappelons-le, était la catégorie sonore. Là encore, même si l'on ne trouve que peu d'éléments explicites, Laura est faussement au milieu car elle penche davantage du côté du silence, comme Miguel. Ce penchant est observable surtout dans sa manière de rendre compte, en tant que narratrice, de la cacophonie qui caractérise les réunions de famille et avec laquelle elle prend ses distances. On se souvient des « malsonantes voces superpuestas » ; pour donner deux autres exemples, au neuvième chapitre elle qualifie de « penosos » les rituels de famille (p. 47) ; puis, il y a dans l'adverbe « escandalosamente » de « La tía Emilia empezó a llorar escandalosamente » (p. 53) un jugement, du moins une prise de distance. On sent entre les lignes qu'elle voudrait bien quelquefois faire taire ses oncles et tantes et cousins pour mieux entendre les histoires que le grand-père raconte de sa voix chétive.

Sur le plan de la temporalité, point suivant de ma démarche d'analyse, Laura se positionne cette fois davantage à équidistance des deux frères. En effet, si en tant que personnage elle semble se ranger plutôt du côté de la lenteur que de celui de la précipitation (on se souvient de ses gestes posés au chapitre huit, lorsqu'elle se met à faire la cuisine avec Miguel ; on a vu tous les gérondifs qui contribuaient à marquer une progression, un rythme lent), en tant que narratrice, en revanche, elle adopte à part égale les deux postures essentielles de Raúl et de Miguel, dans la mesure où elle alterne de longues pauses descriptives (posture la plus caractéristique du narrateur Miguel) avec des scènes tout aussi longues²²³ (posture davantage propre au narrateur Raúl) qui correspondent aux paroles exactes prononcées par le grand-père, qu'elle rend au style direct. C'est peut-être dans ce seul domaine que l'on peut dire que Laura se trouve réellement entre les deux frères.

En effet, la dernière catégorie que je proposais plus haut, celle de la posture philosophique des personnages face à la réalité, semble nous dire encore une fois que le personnage de la jeune fille est dans un entre-deux qui ne respecte pas l'équidistance : elle se

²²² Gaston BACHELARD, *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 2009, p. 154.

²²³ Au sens genetien du terme.

caractérise par une vision plurielle du monde, et le plus souvent duelle, exactement comme Miguel. Ou même peut-être de manière encore plus obsessionnelle et profonde : le jeu de va-et-vient entre ce qu'il y a au-dessus et au-dessous de la surface, dans la scène du quai, marque une disposition très prononcée pour la mise en dichotomie du réel. De même, le passage concernant les cendres de la grand-mère, qu'elle voit à la fois vertes et à la fois grises²²⁴ suggèrent une capacité à intégrer dans une même perception à la fois l'expérience concrète (dans la réalité les cendres sont objectivement grises) et l'expérience imaginative et poétique (avec la pluie qui tournoie dans l'air).

Un détail de la narration de Miguel, enfin, nous fournit un indice supplémentaire du camp qu'elle finira par choisir : celui de la lettre. La machine à écrire, telle une voix de vérité, forme sous les yeux du frère cadet le mot « literaura », marquant définitivement (quoi de plus définitif que ce qui est inscrit sur le papier ?) Laura du sceau de la littérature :

... apretando débilmente por dos veces consecutivas, sucede que en la segunda, estando la tecla ya trabada, la letra no se imprime, y entonces, queriendo escribir, por ejemplo, « literatura », se escribe, en cambio, « literaura ». (p. 43)

Tout se passe comme si une instance supérieure avait décidé dès cet instant du destin de la jeune fille : son nom se retrouve enfermé fatalement dans la « literatura », ce camp qui est condamné à mourir et qui l'entraînera avec lui.

Voilà nombre d'éléments qui contrediraient l'idée d'une position intermédiaire de Laura, si pendant la majeure partie elle n'était pas la « novia » de Raúl. L'ambiguïté de sa position donne en tous les cas un intérêt évident à son personnage dans la narration. Elle flotte entre l'un et l'autre, n'étant ni vraiment avec l'un ni vraiment avec l'autre (sauf à la fin), à la fois physiquement et socialement avec l'un, et mentalement avec l'autre : la dualité se retrouve jusque dans sa posture amoureuse. Voyons-la dans son identification avec son grand-père, pour compléter le tableau complexe esquissé par son personnage.

²²⁴ Voir plus haut, p. 213.

d) L'identification avec le grand-père, lui aussi à la charnière entre deux mondes

Dès le premier chapitre, un lien très particulier se dessine entre Laura et son grand-père ; et si l'on peut justifier du statut intermédiaire du personnage de la jeune fille – malgré les ambiguïtés que l'on a vues –, c'est aussi en grande partie parce qu'elle est très proche de son aïeul, qui à travers les récits qu'il énonce se place à bien des égards à la charnière entre deux mondes. Je propose d'analyser à travers ce personnage comment le motif de l'entre-deux contamine la perception du lecteur en donnant lieu à une poétique de l'indécidable. Relevons d'abord les éléments sur lesquels se fonde l'identification entre Laura et son grand-père. Comme narratrice, elle a tout d'abord choisi comme personnage principal de son récit le vieillard, choix que l'on peut observer dans le premier chapitre dans le simple fait qu'il se distingue nettement des autres membres de la famille. Pas seulement parce qu'il est physiquement au centre de la scène (entouré de toute la famille, c'est lui qui jette les cendres dans le fleuve) mais aussi parce qu'il introduit en tant que sujet la plupart des paragraphes du chapitre, à partir du moment où le décor a été planté par la narratrice: « Al llegar, el abuelo quedó naturalmente en el centro » (p. 8) ; paragraphe suivant : « El abuelo abrió la urna » (p. 9) ; suivant : « Mi abuelo, después de una última mirada » (p. 9). Le paragraphe qui suit fait exception, introduit par « Fue una lluvia lenta y suave », mais à celui d'après l'« abuelo » reprend ses droits : « De pronto mi abuelo dijo que nos fuésemos » (p. 9). Puis : « Por segunda vez mi abuelo, allí, en el muelle de los pescadores », et un peu plus loin, introduisant le tout dernier paragraphe : « Mi abuelo, en tanto, ajeno » (p. 10). Cet adjectif, « étranger » (lointain), va coller à la peau du grand-père pendant tout le roman, et contribue déjà à le placer hors du monde. Par opposition à ce net protagonisme du vieillard, les autres membres de la famille forment une masse indistincte, qui se fond soit dans le terme englobant « familia » (« mi familia »), soit dans un pluriel qui les indifférencie en leur attribuant à tous le même geste (« cuando se acercaron ») ou même les déshumanise en les caractérisant par le bruit qu'ils font (« malsonantes voces superpuestas que lamentaban el frío » (p. 8)). Laura montre même une réticence à les distinguer les uns des autres, comme s'ils ne méritaient pas qu'on leur donne une telle importance : elle explique qu'elle est partie en avant des autres (symboliquement, elle s'avance plus près que les autres vers la mort) pour avoir une vue d'ensemble, comme si elle voulait les filmer, et voilà sa description :

[...] mi abuelo, emblemático, de traje y sombrero negros, ceremonioso y solemne en su modo de ir avanzando, en el centro del cuadro ; en su entorno, más difusas, una serie de figuras entre las que yo, si me lo propusiera, podría llegar a distinguir a mi padre, a mi madre, a alguna de mis tías, a alguno de mis primos ; si me lo propusiera, claro, y no sé si me lo propongo. Es mi abuelo, sólo la imagen de mi abuelo [...], es a él a quien espero yo en el extremo del muelle. (p. 8)

Les adjectifs « emblemático » et « difusas », à travers leurs connotations mais également à travers leur nombre (l'unique et le singulier contre un pluriel qui exprime le flou), établissent une distinction nette entre ce qui importe beaucoup et ce qui importe peu. Le grand-père concentre tout le soin de l'écriture de la narratrice, qui étoffe et anoblit son personnage à travers un procédé descriptif qui englobe l'apparence physique et l'attitude ; au contraire, les membres de la famille ne sont que des « figures » qui n'ont droit qu'à un seul adjectif, et de surcroît un adjectif qui n'accomplit que peu sa fonction de définition. Le flou est accentué par les indéfinis « alguna » et « alguno », tandis que les pronoms « él » et « yo », qui par leur seule présence marquent grammaticalement une insistance, se détachent distinctement du reste et renforcent le lien entre la jeune fille et son grand-père.

Je disais donc que l'aïeul est un personnage ancré dans la limite, dès le début : le fait qu'il se penche vers le fleuve, là où flottent les cendres de sa défunte femme, contribue à le situer entre la vie et la mort ; et c'est aussi dans ce lieu-limite que le dépose la narration, puisque s'enclenche à partir de ce moment le lent processus de l'agonie – ou, si l'on préfère, la préparation du suicide. Voyons de façon linéaire quelles sont les modalités de cette posture-limite. Si l'on s'arrête exclusivement sur les chapitres narrés par Laura, celui qui suit la première scène du quai débute au chapitre V avec un récit *in medias res* (« au milieu des choses », coïncidence intéressante) du grand-père : « Ah no, no, dijo de pronto mi abuelo » (p. 22), entrée en matière énergique qui introduit la première histoire. Nous avons là un deuxième élément (le premier étant la position métaphorisée du grand-père entre la vie et la mort, sur le quai) qui inaugure le chapitre en plaçant le personnage dans l'entre-deux, ou plus précisément ici dans le paradoxe : « Ah, no, no, no, dijo de pronto mi abuelo, como si fuese necesario darle algún énfasis a esa especie de réplica, cuando, en realidad, nadie le había dirigido la palabra a él. » (p. 22). Une parole expressive et volontaire surgit, qui ne répond à personne et que personne n'entend. Le processus de communication est ainsi tronqué, le message s'arrêtant à mi-chemin entre le sujet et le destinataire. Le complément circonstanciel de lieu « desde una paradójica y olvidada cabecera de mesa » (p. 22) renforce l'idée de paradoxe. Le personnage se trouve dans la position de la personne la plus importante symboliquement, la place du chef de famille censé présider à la réunion, mais tout le monde l'ignore ; il se passe la même chose pour le champagne, que l'on a vu plus haut, dont le partage est censé lui porter bonne chance (c'est le sens du toast), mais justement à lui, on lui refuse la coupe.

La première histoire du grand-père consiste en un souvenir personnel ; lui, adolescent, face à son incapacité à parler devant un ami de son père, un certain Lisandro de la Torre (figure

réelle de l'histoire argentine du début du XXe siècle, député dans les années vingt et sénateur dans les années trente, qui a participé à la création du parti Unión Cívica Radical), à qui il voue une trop grande admiration. Il tourne et retourne une phrase dans sa tête mais ne trouve jamais le moment propice pour la prononcer – c'est, de fait, l'histoire d'une phrase jamais dite :

He llegado a pasar, [...] me dijo mi abuelo, una reunión entera, algo abstraído de la conversación que ellos mantenían, tratando de redondear mi frase y, por una vez, solamente por una, hablar frente a don Lisandro. Mi frase era : la verdadera historia de la patria es la de los hombres olvidados. No se me ocurrió de pronto, [...] : la pensé y la reformulé varias veces, antes de considerar, concienzudamente, que la frase no tenía fallas y que era lo bastante clara y contundente como para demostrar, de una sola vez y sin dejar dudas, que yo también estaba allí. (p. 22-23)

Un troisième élément caractérisé par l'entre-deux se fait jour ici : la parole s'est interrompue dans le processus d'expression, restée à un stade de fœtus, non accomplie. Un peu plus haut, on a pu observer un message prononcé privé de destinataire ; ici c'est une autre forme de communication tronquée, puisque la parole ne parvient pas à franchir la barrière des lèvres, une autre limite. Dans cette scène, il est à la fois dans la même pièce que les deux hommes et hors de leur cercle (eux, les adultes, ne s'adressent jamais à lui), à la fois en retrait par rapport à leur conversation (« algo abstraído ») et très désireux d'y participer comme un égal, à travers une phrase subtile qui prouverait son intelligence. Si on la prend au pied de la lettre, la formule constitue un paradoxe dans le sens le plus strict du terme (c'est-à-dire qui va à l'encontre de la *doxa*) : l'histoire nationale est fondée sur l'activité de mémoire, et il suggère, lui, de faire des « oubliés » les protagonistes de cette histoire. Cette parole correspond donc à une aspiration jamais satisfaite : « pasó el resto de esa entrevista a la expectativa de mi oportunidad, que no me llegó » (p. 23) ; « esa oportunidad que no tuvo lugar aquella vez, tampoco se produjo nunca » (p. 23). Si sa présence au monde (il veut prononcer sa phrase « como para demostrar que yo también estaba allí ») désirait s'exprimer par cette réplique qu'il n'a pas pu dire, on imagine le degré de frustration face à cette incapacité à être. Le débordement de paroles dont il fait preuve au présent de la narration de Laura provient d'ailleurs peut-être de ce manque. On est en tout cas dans l'inaccompli, l'inachevé : l'entre-deux.

Il raconte ensuite à qui veut bien l'écouter les liens (« algún trato ») qu'il a eus dans sa jeunesse avec un certain Luciano Pereda, un genre de mafieux (« un hombre extraño que me duplicaba en edad, y de quien se decía, en el mejor de los casos, que se dedicaba al contrabando y que andaba siempre armado » (p. 25)). Ainsi, étudiant de médecine le jour, c'est un monde de truands qui l'attire à la nuit tombée : première marque d'oscillation entre deux univers bien distincts, ou plutôt, si l'on veut être plus précis, une posture qui assume le fait d'être double. En effet, voilà ce que le jeune pense quand son père apprend, mécontent, quel genre de personnes il fréquente :

[...] cierto día mi padre, sin dar mayores explicaciones, me instó a que cambiara de ambiente. ¿La medicina?, le dije yo, haciéndome el estúpido, porque yo estaba llevando adelante una muy buena carrera de médico en Santa Fe, y eso, desde mi punto de vista, me autorizaba a frecuentar un mundo menos académico en las noches. (p. 25)

La double vie apparaît ici comme une question d'équilibre, comme si la figure du grand-père était une sorte de Docteur Jekyll et Mister Hyde qui s'assumerait²²⁵. Une facette perd son sens en l'absence de l'autre, comme le prouve le fait que l'abandon de l'une signifie aussi l'abandon de l'autre : « Lo cierto es que me alejé de Luciano Pereda y de ese mundo, a la vez que abandoné, por otra parte, la carrera de medicina » (p. 28). D'ailleurs, il précise lui-même : « Siempre me había parecido que una mitad complementaba o compensaba a la otra. Eliminar una, me dijo el abuelo, suponía eliminar las dos ». Tout se passe comme si l'altérité, le contrepoids établi par le monde inverse, étaient une condition d'existence de chacune des deux activités.

Ce n'est qu'en passant que le lecteur apprend ce qu'a fait le personnage du grand-père après avoir abandonné la médecine et le monde des truands (il étudie ensuite le droit), mais de la bouche de Laura : en effet, le discours de l'aïeul se fait à partir du chapitre suivant (le neuvième) beaucoup plus allusif, et de plus en plus énigmatique et métaphorique à mesure qu'avance le roman, et un nouveau type d'entre-deux va peu à peu se dessiner. En effet, dans l'épisode suivant, alors qu'il est alité et que la famille infernale court à son chevet pour l'étouffer de questions (l'une des traditions du clan consiste à émettre au moins deux diagnostics avant d'appeler un médecin, même si personne ne s'y connaît : c'est une question d'honneur), le grand-père raconte une mystérieuse anecdote de son passé, quelque peu difficile à interpréter : lors d'une visite à un ami dans un hôpital de Buenos Aires, il est interpellé par un malade qui lui affirme qu'il ne l'est pas, et qu'on l'a enfermé là pour le tuer. À son retour le lendemain, le même lit est vide et l'infirmière lui dit que le malade, rétabli, est rentré chez lui. Ni le personnage du grand-père ni le lecteur ne savent vraiment qu'en conclure. Ou serait-ce un prétexte conscient, une façon détournée de dire qu'il n'est pas malade mais que l'attitude oppressante de la famille risquerait bien, elle, de le tuer ? En tout cas, juste après ce moment, il trouve une bonne manière de se venger : il feint de délirer, disant que le coussin sur lequel repose sa tête menace de le tuer, ce qui effraie tout le monde et les fait enfin taire. Une des tantes de Laura lui dit, déconcertée, qu'il a toujours voulu des coussins mous, et que le sien l'est effectivement. Il répond : « – No es

²²⁵ Rappelons que le docteur Jekyll, tenté et effrayé tout à la fois par le vice, invente une potion afin de scinder son âme en deux : le jour il sera le bon Jekyll, et la nuit il sera Mister Hyde, incarnation du mal. Voir Robert Louis STEVENSON, *L'Étrange cas du docteur Jekyll et de Mister Hyde*, Paris, Livre de poche, 1999. Notre personnage n'a pas besoin de potion pour vivre cette dualité.

un problema simplemente de blandura – explicó, sin aclarar mayormente la perspectiva familiar, el abuelo –, sino de ser cautivado y desangrado, paso a paso, por un objeto aparentemente dócil, aparentemente solidario. » (p. 53). Il y a bien de quoi se faire du souci pour la santé mentale du vieillard, si l'on ignore le jeu intertextuel auquel il s'adonne (à la fin du chapitre il glisse cette vérité à l'oreille de Laura, la seule qui mérite d'être rassurée) : l'histoire du coussin assassin est tout droit sortie d'un conte d'Horacio Quiroga, « El almohadón de plumas », qui met en scène une jeune femme, tout juste mariée, qui tombe mystérieusement malade. C'est seulement à sa mort que l'on découvre que le coussin sur lequel reposait sa tête renfermait un monstre qui lui suçait le sang nuit après nuit²²⁶. Difficile pour le lecteur de ne pas prendre un certain plaisir malveillant devant la consternation de la famille et le silence qui contraste tellement avec le brouhaha habituel. On se résout enfin à écouter l'« abuelo » : « Sin decir nada, sin que ningún sonido lo hiciera notar, la tía Emilia dejaba caer dos lágrimas por sus mejillas, por el solo hecho de oír al abuelo. Mi madre, más controlada en las exteriorizaciones, parecía, de todos modos, estar igualmente conmovida. » (p. 53). Le grand-père décide alors d'aller plus loin dans la feinte de délire, et plus profondément dans la littérature et dans la fiction, en s'inspirant d'un autre conte de Quiroga, « A la deriva » : la thématique aquatique ressurgit. Un homme mordu par un serpent venimeux meurt lentement, tout seul dans son canoë à la dérive, alors qu'il a cessé de souffrir de sa blessure et pense être sauvé. Le recours à l'intertextualité est ici plus prononcé, le contenu davantage poétique et d'autant plus effrayant pour la famille :

Lo que siento es que me voy desplazando hacia adelante... Siento como si estuviese, no en una cama, sino en una canoa, a la deriva, siguiendo la corriente de un río... presuroso por llegar, pero sin gobernar con certeza la dirección hacia donde voy. Una canoa, arrastrada por un río...

On peut associer « a la deriva », « siguiendo la corriente » à ce fragment du conte de l'Uruguayen : « Allá abajo, sobre el río de oro, la canoa derivaba velozmente, girando a ratos sobre sí misma ante el borbollón de un remolino »²²⁷. Puis, pour répondre à la tante Emilia qui pleurniche (« ya por lo menos sollozaba ») :

– (...) voy de cara al sol, y empiezo, poco a poco, a sentirme mejor... Pero... Pero...
– Pero, ¿ qué ? – el médico estaría por llegar.

²²⁶ Horacio QUIROGA, « El almohadón de plumas » in *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Buenos Aires, Losada, 1973. « Sobre el fondo, entre las plumas, moviendo lentamente las patas velludas, había un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa. (...) Noche a noche, desde que Alicia había quedado en cama, había aplicado sigilosamente su boca – su trompa, mejor dicho – a las sienes de aquélla, chupándole la sangre. »

²²⁷ Horacio QUIROGA, « A la deriva », in *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Buenos Aires, Losada, 1973.

– Me da por recordar, por pensar... si ese repentino sentirse bien, no será, quizás, lo que se siente al morir...
 La tía Emilia comenzó a llorar escandalosamente, y la expresión de los demás era demasiado sombría. Los ojos de mi madre parecían vidriosos.
 – Quiero decir, si el malestar, el dolor mismo, no sería, en verdad, la propia vida... pensar eso, recordar eso... si cuando ese dolor se va, no es la vida que se va ; con lo cual confundiríamos, razonablemente, el alivio con la muerte... (p. 53)

Ce passage est très chargé de sens, et à la fois quelque peu ambigu. L'intertextualité se poursuit, d'abord : « Y de pronto, con asombro, enderezó pesadamente la cabeza : se sentía mejor. La pierna le dolía apenas, la sed disminuía, y su pecho, libre ya, se abría en lenta inspiración. El veneno comenzaba a irse, no había duda. »²²⁸. Mais ce n'est pas une simple référence au texte, c'en est aussi une glose : le conte lui inspire une réflexion sur la vie et la mort. Il se « souvient » de sa lecture et en tire une leçon sur la réalité (difficile pour l'auditoire de comprendre le sens de ce « recordar », employé deux fois, puisqu'il leur manque la clé d'interprétation) : il se sent mieux, c'est peut-être que la mort vient. On passe de l'entre-deux comme motif à la position dans laquelle est mis le lecteur, qui n'arrive pas bien à situer son interprétation du passage, entre un joyeux pied-de-nez à la famille (il les fait marcher, et ce n'est peut-être pas sans ironie qu'il dit se sentir mieux juste au moment où les autres le laissent enfin tranquille, consternés et inquiets) et une annonce poétique et mélancolique de sa dérive bien réelle vers la mort. Contrairement aux autres personnages, faciles à cerner, presque caricaturaux parfois, celui-ci nous laisse dans le domaine de l'indécidable.

Les références littéraires se poursuivent dans le chapitre suivant, avec l'histoire d'une voisine supposée de la famille du grand-père, une certaine Virginia Lobos (allusion à peine masquée à Virginia Woolf, que le grand-père clarifie lui-même plus tard), qui enseignait la littérature : « era, en cierto modo, siguió mi abuelo, la responsable de los saberes literarios de, al menos, esa parte de Flores, porque prácticamente todos los chicos de la zona iban a ese mismo colegio » (p. 80). Le contenu du cours de la jeune enseignante n'est pas du tout anodin :

[...] daba, según solía contarme, las poesías de Alfonsina Storni : la apasionaba esa figura de mujer. El rector del colegio, a su vez, la conminaba a enseñar las poesías de Leopoldo Lugones : sus clases, divididas entre Alfonsina y Lugones, oscilaban entonces entre los tonos del entusiasmo y los tonos de la ofuscación. (p. 80)

Laura comprendra un peu plus tard, juste avant la mort de son grand-père, ce que voulaient dire ces références : Horacio Quiroga, Alfonsina Storni, Leopoldo Lugones et Virginia Woolf sont tous des écrivains qui se sont suicidés (le premier en 1937, Storni et Lugones en 1938, Virginia

²²⁸ *Ibid.*

Woolf en 1941). Avec des parallélismes qui ne peuvent être des coïncidences : les deux femmes sont mortes par noyade (on repense à l'eau comme élément auquel se rattache le personnage féminin central, Laura), les deux hommes en avalant du cyanure (et pour Lugones, avec de l'alcool : nous retrouvons le feu, et Raúl). Mais regardons de plus près Alfonsina Storni et Leopoldo Lugones, évoqués plus explicitement et longuement en tant que figures littéraires. On retrouve l'idée du contrepoids, comme celui que le grand-père prônait lorsqu'il parlait de son attirance pour le monde des truands qui servait à pallier en quelque sorte le sérieux de l'étude diurne de la médecine. Il dit en effet à l'enseignante, en parlant de la poétesse féministe : « No te olvides [...] que se trata de hacer contrapeso a don Leopoldo » (p. 80), poète nationaliste quant à lui. Deux figures émergent qui sont très éloignées sur le plan littéraire, mais à la fois très rapprochés par la mort et l'amour de la poésie (encore une fois apparaît la notion d'intermédiaire). La richesse de l'œuvre de chacun des deux auteurs mériterait de longs développements, mais pour mon propos je devrai me contenter d'opposer deux extraits qui me semblent représentatifs de leur style, et en même temps révèlent leur antagonisme. Relevons chez Leopoldo Lugones cette première strophe du poème « A los gauchos » :

Raza valerosa y dura
que con pujanza silvestre
dio a la patria en garbo ecuestre
su primitiva escultura.
Una terrible ventura
va a su sacrificio unida,
como despliega la herida
que al toro desfonda el cuello
en el raudal del degüello
la bandera de la vida²²⁹.

Ces vers se caractérisent par une thématique virile et violente (« valerosa y dura », « pujanza », « desfonda », « degüello »), un fort enthousiasme patriotique (glorification de la patrie à travers le symbole de la statue équestre, mise en valeur du drapeau par la métaphore sanguinolente), une recherche de définition de l'identité nationale à travers l'image du gaucho, un ton fortement grandiloquent ; un ensemble assez représentatif de cette poésie que Noé Jitrik décrit en ces termes dans son *Panorama histórico de la literatura argentina* : « Poemas altisonantes », « exaltación nacionalista y tradicional²³⁰ ». Voyons maintenant les deux premières strophes de « Palabras degolladas » d'Alfonsina Storni :

²²⁹ Leopoldo LUGONES, « A los gauchos » in *Odas seculares*, 1910. Consultable en ligne. URL: <http://www.los-poetas.com/c/lug1.htm#A LOS GAUCHOS>

²³⁰ Noé JITRIK, *Panorama histórico de la literatura argentina*, Op. cit., p. 127-128.

Palabras degolladas,
caídas de mis labios
sin nacer ;
estranguladas vírgenes
sin sol posible ;
pesadas de deseos,
henchidas...

Deformadoras de mi boca
en el impulso de asomar
y el pozo del vacío
al caer...
Desnatadoras de mi miel celeste
apretadas en vosotras
en coronas floridas²³¹.

L'extrait nous révèle une poésie intime, tournée vers l'intérieur du sujet, au contraire de celle de Lugones tournée vers l'extérieur (le pays entier est concerné par le poème) ; elle dit la souffrance et la frustration (« pesadas de deseos », « henchidas »), quand Lugones chante la gloire et la grandeur. Elle est marquée par le manque et la perte, exprimés par les suffixes « de- » (« degolladas », « deformadoras », « desnatadoras ») qui disent aussi une violence infligée, et la préposition « sin » (« sin nacer », « sin sol posible »). Nous avons bien, face à face, une aspiration frustrée et vaine (les « deseos », « el impulso »), et une aspiration qui s'accomplit (la nation se trouve glorifiée par le langage). Un point commun très important, néanmoins : la violence exprimée par les deux poèmes ; les auteurs emploient d'ailleurs tous les deux l'image de l'égorgement, l'un dans le sens actif du « degüello », l'autre dans le sens passif, avec l'adjectif « degolladas ». Deux écrivains très éloignés, donc, mais marqués par une même époque qui leur inspire une expression poétique violente et qui, sans rentrer dans les détails, va les pousser tous les deux au suicide. Sachant que le discours du grand-père appartient au domaine symbolique et non à la réalité, car il y a peu de chance qu'une Virginia Lobos lettrée et tiraillée entre Lugones et Storni ait existé, le lecteur doit se dire que chaque détail, sciemment choisi par le personnage, a un rôle signifiant : le grand-père de Laura est donc un conteur qui parle selon un code littéraire, et qui ne peut être véritablement compris que par un cercle restreint, de la même manière que Kohan lorsqu'il a recours à l'intertextualité. Et ce qui se dit à travers cette mise en scène antagonique des deux écrivains, c'est une zone intermédiaire entre l'antithèse et la fusion.

A l'instar de Laura qui à mesure que le roman avance se rapproche de Miguel et du monde lettré, le grand-père se fond ainsi de plus en plus dans la littérature. La jeune fille n'est pas

²³¹ Alfonsina STORNI, « Palabras degolladas » in *Mundo de siete pozos*, Buenos Aires, Tor, 1934.

seulement entraînée dans le monde de la lettre par son attirance pour Miguel, elle l'est aussi et peut-être surtout par les histoires que son grand-père lui raconte, des histoires dont il s'agit de dégager le sens profond. Peu à peu, la littérature travaille en elle, le sens se fait : d'abord, elle croit voir dans les paroles de son grand-père une volonté de revivre le passé et de le transmettre :

Eso es todo lo que pensé, y, con eso, creí entender. Un hombre cuya mujer se ha muerto comienza a rescatar cuentos del pasado, a narrarlos como si pudiese, así, estar otra vez en Rosario en su vieja casa, o con su padre. Pensé también en el legado, en la escena de una donación : las historias que se relatan para proteger el pasado, entregándolas al recuerdo de otro. (p. 120)

Elle fait preuve, déjà, d'une attitude de lectrice au sens critique, en recherchant des motifs psychologiques pour donner une signification à cette succession d'histoires. Mais ce n'est qu'en cherchant à les lier les unes aux autres qu'elle trouve la clef d'interprétation :

Me olvido, por así decir, de mi abuelo, de mi abuelo como personaje de los relatos, y trato de detenerme, como si los enfocara, en los nombres laterales, rozados apenas por la narración. Don Lisandro, Alfonsina Storni, Horacio Quiroga. Lo que veo entonces es que todos son suicidas. [...] Hay suicidas en todos los relatos. De lo que hablaba entonces era de eso : de suicidios, de suicidarse. (p. 120)

On note l'assimilation du grand-père, dans l'esprit de Laura, à un personnage de récit, et les histoires racontées à une « narración » à part entière, éléments qui tendent à confirmer son attitude de lectrice. Et c'est plus en lectrice qu'en individu qui interagit avec son entourage qu'elle décide de ne rien dire, non sans hésiter, tout de même : « ¿ De qué manera se supone que uno actúa, simplemente por el hecho de haber dado con un sentido ? » (p. 121). Mais voici ce qu'elle conclut, et qui me fait dire qu'elle agit en lectrice :

Me doy cuenta también, a pesar de todo, de que si me callo, que si nada digo sobre esta asociación de nombres y de fechas que las historias de mi abuelo encierran, estoy, de alguna manera, resolviendo las cosas. Nada puedo hacer y voy a resolverlo todo : ambas cosas, a la vez. Por haber entendido, simplemente : sólo por eso. (p. 121)

C'est même en lectrice au sens que lui donne Ricardo Piglia qu'elle agit : la fiction qui se déroule sous ses yeux est une énigme, et elle s'attache à la résoudre (elle emploie deux fois le terme « resolver »), en cela elle est pleinement lectrice, et même critique littéraire : « Un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective : persigue sobre la superficie de los textos, las huellas, los rostros que permiten descifrar su enigma... »²³², écrit le romancier et critique Ricardo Piglia. L'action à laquelle s'applique Laura, « enfocar » « en los nombres laterales », rappelle aussi une autre définition de la lecture que l'auteur propose au début de son essai *El último lector* : « Primera cuestión : la lectura es un arte de la microscopía, de la perspectiva y del espacio (no sólo los pintores se ocupan de estas cosas). Segunda cuestión : la lectura es un asunto de óptica, de luz,

²³² Ricardo PIGLIA, *Nombre falso*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 145.

una dimensión de la física.²³³ ». L'action d' « enfocar » renvoie à l'optique, au fait de diriger la lumière sur une zone particulière ; et quelques lignes plus haut, la lecture de Laura est également placée sous le signe du microscopique : « Procuro ser, aún desde la angustia, más o menos minuciosa » (p. 120). C'est donc en lectrice piglienne qu'elle agit, puisque pour elle, tout se tient dans la résolution : la résolution de l'énigme est l'aboutissement du chemin, au-delà duquel il n'y a « rien à faire » (« Nadie puede hacer nada »). Laura et son grand-père finissent d'entrer dans l'univers de la lettre, leur relation est à ce moment ultime pure littérature : leur rapport narrateur-lectrice est l'essence même de la littérature. On pourrait aller encore plus loin et dire qu'ils se fondent tellement dans la littérature qu'ils cessent d'être des individus pour devenir des personnages tragiques.

Laura et son grand-père, personnages du milieu, sont donc condamnés à mourir, et je suis tentée de voir dans cette annihilation une expression de l'impossibilité d'être à mi-chemin : dans un univers si systématiquement binaire, il n'y aurait pas de place viable pour eux. Cette mise à mort de la position intermédiaire renforce véritablement le caractère irrémédiable de la dichotomie.

2. Luciana Maure et Estela Bianco : ambiguïté d'une conversion au monde lettré

Luciana Maure et Estela Bianco sont elles aussi des figures intermédiaires et peuvent être toutes deux considérées, à bien des égards, comme des réminiscences du personnage de Laura. De même que cette dernière oscillait entre le monde populaire propre à Raúl et le monde littéraire propre à Miguel, Luciana est à mi-chemin entre l'univers des gauchos et celui d'Echeverría, tandis qu'Estela, pour sa part, tout en appartenant au monde populaire de la prostitution, a accès à la fine fleur de la civilisation à travers sa relation avec le poète. Comme Laura, elles basculent du côté de la lettre, mais leur conversion est plus ambiguë : alors que l'assassinat de Laura la fige pour toujours au sein du monde lettré, Estela et Luciana semblent condamnées pour toujours à l'entre-deux. Rappelons en effet que l'on ne sait d'elles, après la nuit

²³³ Ricardo PIGLIA, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 20.

de leur rencontre, que ce que nous dit l'épilogue : que le touriste d'aujourd'hui parcourant le cimetière de Colonia del Sacramento peut trouver leurs tombes, sans croix, et dont les inscriptions portent la preuve qu'elles ont été toutes deux enterrées à la marge, rejetées par la société. Elles ont été exclues aussi bien par le monde des lettrés (puisque Echeverría les a abandonnées toutes deux, sans plus jamais chercher à les revoir) que par celui, populaire, de Colonia.

Mais suivons plutôt, autant que possible, le fil du texte, sans quoi je ne saurais restituer et analyser la profusion de détails qui inscrivent métaphoriquement les deux femmes dans le domaine de l'entre-deux. Avant d'entrer dans la deuxième partie consacrée aux deux jeunes filles, rappelons donc à quel point, dans la première, Luciana oscillait entre les deux mondes : celui des gauchos, dans lequel elle continuait à côtoyer ses congénères, et celui d'Echeverría, où elle passait ses nuits. Nous avons vu également comment évoluait sa maîtrise du langage, une maîtrise foulée aux pieds par son père et par Tolosa, qui la gifle pour avoir osé dessiner son nom dans la poussière : ce langage de Luciana, censuré par ses congénères et par là nécessairement tronqué, est comme à mi-chemin entre celui de la civilisation (le langage du savoir, de la poésie) et celui de la barbarie (le néant de l'ignorance, l'impuissance à dire). La deuxième partie présente Luciana dans sa tentative de quitter pour de bon le monde des gauchos, et elle semble y parvenir en effet ; mais elle ne parviendra jamais à atteindre le monde qu'elle cherchait au bout de son voyage, celui des lettrés, Echeverría ne l'ayant pas attendue. Sa conversion sera donc toujours incomplète, ce que semble confirmer la deuxième partie, « El destierro ». Notons que la traduction littérale, « exil », perd l'efficacité du préfixe « des- », qui exprime la négation, la privation : le « desterrado » est privé de terre. Pris dans le contexte du roman, on peut même voir l'adjectif « desterrada » comme un synonyme de « décrottée » : elle chercherait à se « dépoussiérer » en quittant le monde des gauchos. Cela n'empêche pas que, pour décrire la même expérience, ce n'est pas le même mot qui est employé pour Echeverría et pour Luciana : lui est un exilé, elle est une « dé-terrée ». Ce « destierro » ne fait que déplacer Luciana (le titre de la première partie était « Tierra adentro », « à l'intérieur des terres ») à la marge de son monde mais l'y maintient attachée. Le terme d'exil implique une sorte d'incapacité à vivre pleinement dans pays d'accueil, un attachement plus ou moins douloureux, mais irrémédiable au pays d'origine : un fatal entre-deux.

Voyons maintenant Estela : la première chose que nous apprenons d'elle, c'est qu'elle habite la « Rue des Soupirs », la « Calle de los Suspiros » (effectivement un toponyme de Colonia del Sacramento, dont l'auteur exploite la dimension romanesque). Le narrateur nous fait part de deux hypothèses quant à l'origine de ce nom, hypothèses qui relèvent davantage de rumeurs que de sources historiques véridiques : l'une relève d'une interprétation romantique, c'est la rue des

amoureux, les soupirs étant ceux arrachés par les peines d'amour. L'autre, « plus profane », penche pour l'interprétation de l'union purement physique, les soupirs « correspond[ant] [...] au halètement entrecoupé de l'amour charnel » (p. 126). Ce caractère indécidable fait écho à l'incertitude que j'évoquais sur la vérité de la relation entre Luciana et Echeverría. Estela appartient donc à un lieu qui porte en lui l'ambiguïté, mot-clé de tout l'épisode. Le narrateur lui-même, qui introduit la partie par des données historiques sur Colonia, s'amuse à jouer sur l'ambivalence, laissant le lecteur flotter entre des impressions de véridicité et de fiction, en insinuant qu'il est le seul à en savoir plus que les historiens sur cette Rue des Soupirs et son habitante Estela Bianco, mais en ne citant évidemment jamais de source. Après cette évocation ambivalente de l'espace, complétée par une incertitude quant à la maison en question, le personnage de la prostituée émerge de la brume descriptive, mais en creux, précisément à travers ce que l'on ignore d'elle, comme un mystère :

Dato más, dato menos, lo que había por saberse ya se sabe. [...] No existe precisión alguna, sin embargo, ni siquiera oblicua o relagada como nota al pie, sobre la segunda casa de la Calle de los Suspiros [...] ni sobre el cuarto que había en la parte de atrás de esta casa, ni sobre la mujer que se encontraba en ese cuarto: nada se dijo de las razones por las que, en pleno invierno, estaba desnuda, ni de lo que hacía, descuidada en apariencia, con sus manos de dedos finos y alargados. (p. 126)

Cette femme, ainsi, n'apparaît pas dans les documents historiques, mais en faisant allusion à l'existence de sources, le narrateur donne l'impression que ce qu'il va raconter est quand même une vérité, que lui seul détient. Ces premières lignes la présentent sous le signe du paradoxe : elle est nue en plein hiver. Bien vite commence à se manifester une tension entre la surface et la profondeur (nous retrouvons encore une fois un écho lointain du personnage de Laura), l'être et le paraître : elle est nue, détail qui tend à la présenter comme offerte, accessible, mais elle habite *au fond* de la maison, il faut entreprendre une *traversée* pour accéder à sa chambre. Quelques pages plus loin en effet, Luciana doit parcourir plusieurs pièces pour atteindre la porte d'Estela : « Para llegar a este cuarto pequeño [...] la muchacha tuvo que *atravesar* dos salas, un patio y una escalera de peldaños no muy firmes. » (p. 130). Mais revenons brièvement à la phrase qui introduit le personnage : sa nudité fait allusion à sa condition de prostituée (du moins le lecteur est porté à le croire, influencé par la description du lieu – la Rue des Soupirs « concentre » les « maisons closes » (p. 126) –, mais la délicatesse de ses mains, aux « doigts fins et longs », renvoie à une idée de bonne éducation. Et c'est « en apparence » seulement qu'elle est négligée. La notion d'irréalité s'insinue dans son portrait physique à travers « la blancheur irréaliste de sa peau », et encore un entre-deux, de la couleur cette fois : ses cheveux sont « *presque* blancs tant ils sont blonds » (p. 127). Elle est tellement belle que les voyageurs qui l'ont connue finissent par s'en souvenir comme d'une créature qu'ils ont rêvée ou dont ils ont exagéré la beauté, et son absence leur est

douloureuse : « es más fácil concebirla como imaginaria que como real, es más fácil soportar su ausencia o su pérdida decidiéndola imaginaria » (p. 127). En somme, une figure mi-réelle, mi-imaginaire. Le verbe « paraître » continue à teinter la description d'ambiguïté, de même que l'adjectif qui en est dérivé et que les adversatifs « pero » et « sin embargo » (« Parece descuidada, pero nunca lo está », « El pudor y el ocultamiento son, sin embargo, sólo aparentes » (p. 127)). Ensemble, ces termes permettent de dévoiler ce qui se cache derrière l'apparence, puisqu'elle semble dissimuler son sexe par pudeur en le couvrant de sa main, mais en réalité elle se masturbe : « Estela se toca a sí misma ». L'usage de l'adversatif est significativement récurrent dans toute cette partie de la rencontre entre Luciana et Estela, et il s'applique aux deux personnages, comme pour souligner leur complexité et le caractère parfois mystérieux de leur attitude, ou le fait que cette dernière ne s'accorde pas toujours à ce que l'on pourrait attendre d'elles. Celle de Luciana, d'abord, après qu'Estela lui a demandé ce qu'elle voulait. Elle se trouve sur le pas de la porte, et le détail a son importance, comme si à travers ce détail le narrateur voulait insister sur la notion de passage : le voyage, la traversée de Luciana ont été très longs, et le moment où elle reste sur le seuil est volontairement prolongé par la description de la jeune fille, digression (en focalisation interne : Estela observe chez l'inconnue un mélange de surprise et de frayeur), comme pour marquer le fait qu'elle est sur le point d'entrer dans une dimension différente. La prostituée lui demande ce qu'elle veut et pourquoi elle la cherche, et Luciana répond à côté de la question : « La muchacha se toma un tiempo para contestar, pero cuando por fin habla y Estela Bianco puede conocerle la voz, da una respuesta que no se ajusta a lo que le han preguntado. No dice, todavía, qué quiere, ni dice tampoco para qué la busca a Estela Bianco. » (p. 131). Après qu'elle a dit son nom, racontant qu'elle a fait un très long voyage et qu'elle ne connaît personne à Colonia, Estela Bianco l'invite à entrer, et ce geste aussi implique un adversatif : « Estela Bianco no es compasiva, más bien lo contrario, pero esta vez, acaso por culpa de su propia melancolía [...], se permite alguna piedad. Da un paso atrás y deja libre el hueco de la puerta entornada. ». Luciana à nouveau, ne fait pas non plus ce qu'on pourrait attendre d'elle : « La otra entiende que la invitan a pasar, pero no se anima a hacerlo. » (p. 131). Encore une fois ce seuil est présenté comme un passage important menant vers une autre dimension : on entend « les voix et les rires qui saturent le reste de la maison ». On repense inévitablement au contraste entre les bruits barbares des gauchos dans la nuit et le silence de la maison-refuge d'Echeverría. Mais toujours l'entre-deux vient marquer ce lieu dans lequel sont désormais ancrées les deux figures féminines. Une impression de clair-obscur, expression picturale de la dualité²³⁴, se dégage

²³⁴ « Clair-obscur : *PEINT*. Art de distribuer dans un tableau les nuances de la lumière contrastant avec un fond

de la description spatiale : la « fenêtre sans lumière », la « silhouette blanche et lisse d'une baignoire » derrière le rideau, la « petite flamme » du chauffage à quérosène qui « illumine par en bas » le visage de Luciana (p. 131-132). Et dans l'obscurité de la nuit, les deux personnages portent en elles la lumière, par leur nom : Luciana contient « luz », la lumière ; quant au nom d'Estela, il est triplement symbolique par ses différentes étymologies, qui renvoient à la fois à l'étoile (« del lat. *stella*, *estrella* »), à la mer (« del lat. *aestuariā*, pl. n. de *stuarium*, *agitación del agua* », que l'on peut traduire par le « sillage ») et à la mort (« del lat. *stela*, y este del gr. *στήλη* », « stèle » en français). Comme Laura, Estela porte en elle la mer et la mort tout ensemble, et comme Luciana elle est dotée de lumière. Penchons-nous maintenant sur le détail du rideau derrière lequel on entrevoit la baignoire : « una cortina a la que alguna vez parece haber adornado el dibujo de unas flores » (p. 131). C'est l'allusion au motif fleuri qui m'intéresse, car la fleur dans sa fonction esthétique est un élément qui appartient au monde lettré : il fait écho à l'initiation de Luciana à ce monde de la délicatesse dans lequel la fleur est un accessoire de séduction²³⁵. L'aspect décoratif est aussi la marque de la civilisation, à l'extrême opposé de la vision des gauchos, pour qui le souci esthétique n'existe pas et qui ne voient pas d'intérêt à domestiquer la nature. Mais la nuance impliquée par le verbe « paraître » est importante : la délicatesse propre à ce monde a été presque effacée par le temps, à tel point que l'on n'est pas absolument sûr que ce soient vraiment des fleurs qui y aient été dessinées. Ce rideau qui laisse entrevoir une forme, derrière, fait écho aux rideaux fins des fenêtres de la maison habitée par Echeverría. La silhouette de la baignoire – le narrateur choisit le terme « curva », terme qui peut aussi bien évoquer les rondeurs physiques d'un corps féminin, avec toute la sensualité qu'il comporte, d'autant plus que l'objet est décrit comme « blanc et lisse », – rappelle à Luciana des « souvenirs qui ne lui semblent plus être les siens » (p. 131). L'idée de perte est double ici, entre le rideau d'Estela qui a perdu ses motifs fleuris et Luciana qui est en train de perdre ses souvenirs d'amour. Elles ont toutes deux été initiées au monde lettré par le poète puis abandonnées par lui ; marquées dans leur corps par l'amour raffiné, elles ne font plus complètement partie du monde prosaïque, mais la poésie leur a été enlevée : elles n'appartiennent ni à l'un, ni à l'autre monde. Les deux femmes s'asseoient ensuite sur le lit pour parler, la chambre n'ayant pas de chaise. Relevons ce décalage qui apparaît comme le reflet inversé de cet autre paradoxe, dans la première partie, qui présentait Luciana et Echeverría faisant l'amour sur la table de travail : là les corps s'ébattaient sur le lieu de la parole (écrite), ici la parole (orale) se déploie sur le lieu réservé aux plaisirs et au repos du corps.

sombre », Dictionnaire *Trésor* [en ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/clair-obscur>.

²³⁵ Voir p. 170 de ce travail.

Puis commence le récit de l'histoire de Luciana à Estela, pris en charge par le narrateur en style indirect libre. Ce récit est marqué par l'insistance sur la dureté et la longueur du voyage, mais surtout, et c'est ce qui m'intéresse, par l'image de la traversée du fleuve de La Plata, dont la présence est renforcée, par contraste, par le flou et l'indistinction géographique qui caractérisent le point de départ du voyage de la jeune fille : elle ne saurait situer le lieu d'où elle vient, ni même le nommer, car il n'a tout simplement pas de nom. C'est ainsi en effet que commence l'histoire : « El lugar del que viene Luciana no tiene un nombre. En ese lugar hay una estancia, y la estancia se llama los Talas, pero el lugar en sí mismo no tiene un nombre como sí los tienen las ciudades y los pueblos. Está en la provincia de Buenos Aires, pero esa definición es muy amplia. » (p. 133). Le flou de cette définition, qui fait hausser les épaules à Estela, est dans une certaine mesure pallié par la présence du fleuve, sorte de point d'ancrage : « A Estela Bianco todos estos datos le dicen poco. Para ella Buenos Aires es una ciudad antes que una provincia. Como ciudad puede pensarla, del otro lado del río ». Si « elle peut la concevoir », cette ville, c'est principalement par sa position par rapport au fleuve. Pour Luciana, la certitude de la nécessité de la traversée, la netteté de la présence du fleuve s'opposent aussi à l'indétermination du reste : elle n'a pas de cartes pour s'orienter, n'a aucune idée de la direction à prendre (« aquí lo que interesa no es conocer esos mapas, certificar sus rutas y sus lugares, sino entender la falta de mapas, la falta de ideas de Luciana Maure » (p. 134)), mais elle a « deux certitudes », celle de devoir quitter les siens et celle de devoir arriver à Colonia, « près d'un fleuve qui s'appelle La Plata ». Après une longue errance, elle réussit à entrer en contact avec un groupe de jeunes unitaires qui s'apprêtent à fuir le pays en traversant le fleuve. Détail savoureux et significatif, celui qui est à la tête de cette expédition et qui accepte de l'emmener en apprenant qu'elle recherche Echeverría est un certain Daniel Bello, l'un des personnages principaux du roman de José Mármol évoqué plus haut, au demeurant personnage fictif. Cette traversée du fleuve fait donc d'autant plus figure de promesse, pour la jeune fille, de retrouver le monde de la littérature, le monde de son amant ; mais elle est aussi déjà teintée de fiction et d'illusion – annonce de désillusion – à travers le caractère fictif de ce personnage de Daniel Bello. D'ailleurs la description de la traversée porte elle aussi cette ambiguïté, puisqu'elle évoque la douceur mais aussi un certain degré d'obscurité à travers l'allusion à la nébulosité : « El cruce se produjo durante una noche nebulosa, pero suave. » (p. 139). À tout ce passage consacré à la traversée succède donc l'arrivée à Colonia, qui n'est pas celle que Luciana avait espérée, puisque le poète ne s'y trouve plus. Mais elle n'ira jamais plus loin, ne quittera jamais ce rivage, juste à la frontière entre la terre et la mer (on pense encore à Laura), dans cet entre-deux entre le monde de la littérature et le monde concret. Et Estela est tout comme elle enchaînée à ce rivage, ce lieu-limite ; elle aussi a goûté à l'univers du poète et en a

ensuite été privée. Sa profession en elle-même la situe également, d'ailleurs, dans un entre-deux social : elle est méprisée et marginalisée par la société et accomplit à la fois une véritable fonction dans cette même société. Soit dit en passant, la prostituée est une figure qui intéresse beaucoup Kohan, littérairement, socialement et psychologiquement parlant. C'est ce qu'on peut aisément supposer devant la récurrence de son apparition au fil de ses écrits²³⁶, mais lui-même me l'a confirmé : ce qui l'interpelle tellement chez cette figure, c'est sa dimension profondément paradoxale. Le terme qui lui vient précisément à l'esprit, et qui n'est pas étonnant au regard de ce que l'on a observé jusqu'à maintenant, c'est celui de « tension ». Il est intrigué par cette tension, explique-t-il donc, entre l'anonymat impliqué par la profession (doublé de l'impersonnalité que suppose le rapport d'argent) et l'intimité, selon lui indéniable, du corps-à-corps. C'est une femme « qui appartient à tous les hommes et à aucun », essaie de se consoler Luciana lorsqu'elle apprend qu'Estela et Echeverría ont eu une relation de plusieurs mois (p. 144). Car après le long récit de Luciana, l'autre prend la parole pour lui expliquer que le poète est justement parti la veille ; et de lui raconter, piquée par la jalousie et dans l'intention de lui faire du mal, à quel point elle était davantage qu'une prostituée pour lui, ayant été la seule femme qu'il ait fréquentée pendant tout son séjour. Ce passage est placé sous le signe de la feinte, encore un élément assimilable à l'idée de l'entre-deux : toutes les deux voguent entre l'être et le paraître dans ce face-à-face empreint de rivalité – et par-là d'antipathie – et tout à la fois d'émotion à l'évocation de l'homme aimé – et par là, d'une sorte de curiosité, d'attraction. Elles font donc *semblant*, à commencer par Estela, qui évoque sur un ton innocent sa connaissance intime du poète, comme si elle n'avait pas du tout conscience de blesser sa rivale : « [Estela] *parece* recordar, recién en este momento, que no está evocando para sí misma todos estos episodios, que no los repasa en la soledad de la nostalgia. » (p. 147). Et puis : « elige la malicia y dice : “En Colonia sobran mujeres, mujeres no menos accesibles que yo ; es fácil pasar de una a otra [...]. Pero él no”, le dice a Luciana Maure, sabiendo

²³⁶ Dans *La pérdida de Laura*, el Negro Medina envoie la Negra en cadeau à Raúl pour une nuit (*La pérdida de Laura*, op. cit., p. 77-78). Dans la nouvelle « El imperio de oriente », on offre à un jeune homme pour son anniversaire une prostituée danseuse du ventre (Martín KOHAN, *Muero contento*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994, p. 83-92). « La base de la fortuna » met en scène une confrontation hilarante entre une strip-teaseuse prostituée et un pauvre homme déchiré entre son désir et son avarice (Martín KOHAN, *Una pena extraordinaria*, Buenos Aires, Simurg, 1998, p. 31-40). « Erik Grieg » reprend une nouvelle de Borges, « Emma ZUNZ », en partant de l'ellipse de la relation sexuelle entre Emma Zunz, qui se prostitue pour une nuit, et un marin nommé Erik Grieg (*Una pena extraordinaria*, Ibid., p. 63-76). Dans *Dos veces junio*, le docteur Mesiano paie trois prostituées pour consoler son fils, le protagoniste et lui-même de la défaite de l'équipe argentine de football contre l'Italie à la Coupe du Monde de 1978 (*Dos veces junio*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008, p. 84-95). *Cuentas pendientes* consacre de nombreuses pages aux rapports malheureux de Giménez avec les prostituées – la vieillissante señora Kathy, la jeune Lorena, plus « chère » (*Cuentas pendientes*, op. cit., p. 32-38, p. 75-82). Le protagoniste de *Babía Blanca* couche avec Silvana, employée d'un cybercafé de jour et prostituée de nuit (*Babía Blanca*, Barcelona, Anagrama, 2012, p. 70). Je renvoie également à un cours donné par Kohan au Malba en janvier 2008, intitulé « Cuentos de ciudad, sexo y dinero » (transcrit sur le Blog *Hablando del asunto* par Patricio ZUNINI. URL : <http://hablandodelasunto.com.ar/?p=298>).

que así la lastima : “Él venía siempre conmigo [...]”. » (p. 147). Luciana, qui apparemment a bien appris l'utilité des mots auprès d'Echeverría, contre-attaque (« Luciana, que sobre hombres sabe menos que la otra, pero no sobre palabras hirientes ») en ramenant Estela à son statut : « Cosas del trabajo ». L'autre répond qu'une fois l'argent rangé dans le tiroir, la seule chose qui reste et qui importe, « ce sont les gens ». Luciana va loin dans la feinte : « se queda en silencio, le hace creer a Estela Bianco que se está aguantando una sonrisa. Una puta no puede afirmar que el dinero no existe, es como si ella misma no existiera » (p. 147). Il s'opère ensuite un glissement que l'on a déjà évoqué, et qui débouche sur la relation sexuelle entre les deux femmes, toujours sous le signe de l'ambiguïté. L'indécision semble même toucher le narrateur à ce moment-là, qui ne sait plus interpréter avec certitude les gestes des deux personnages : « Luciana no entiende el juego, o lo entiende demasiado bien y quiere salirse. Puede que no vea la simetría, o puede que la vea y se rehúse a ser espejo de la otra mujer » (p. 149). Il les fixe dans l'entre-deux : entre la rencontre sexuelle de deux femmes et une espèce de représentation dans laquelle elles joueraient pour faire revivre l'amant absent.

Enfin, un dernier détail donné par l'épilogue (que j'ai évoqué en introduisant ces deux personnages du milieu mais sur lequel il n'est pas inutile de se pencher un peu plus), place définitivement Luciana et Estela à la marge, dans le cimetière où elles sont enterrées. C'est Estela qui est d'abord évoquée, bien qu'elle soit morte après Luciana :

Cuando murió, en 1860, la enterraron sola, separada de los otros muertos, en un lugar del cementerio que todavía era periférico y relegado. Este dato se agrega a la omisión del signo de la cruz y expresa el rechazo que Estela Bianco mereció, en la hora de su muerte, a causa del oficio que había practicado en las horas de su vida. (p. 168)

Comme je le disais, c'est le statut de prostituée qui la condamne à la marge de la société, selon la morale humaine et religieuse. Luciana est marginalisée elle aussi, mais une incertitude se glisse quant aux raisons de cette mise au ban, figurée là aussi spatialement par l'idée de périphérie, de bord : « También en su tumba falta la cruz. También a su tumba la rodean muertos posteriores [...]. Es decir que también a Luciana Maure la enterraron en lo que, por entonces, eran las afueras del cementerio, un sitio solitario y postergado, marginal » (p. 168-169). Deux hypothèses sont émises : soit elle a exercé le même métier qu'Estela, et naturellement a subi la même exclusion, selon la même logique ; soit elle s'est suicidée, ce qui en tant que sacrilège justifie qu'on lui ait nié « le doux repos sous la bénédiction de Dieu ». Le terme de « marge » est particulièrement intéressant : en imprimerie il est défini comme un « espace vierge laissé entre le pourtour de ce

qui est imprimé (texte, gravure) et le bord de la page²³⁷ ». Le « bord de la page » m'évoque le rôle du poète, qui en abandonnant les deux femmes les a reléguées symboliquement hors de l'espace du texte, hors de sa vie et de sa poésie, mais pas complètement hors de la littérature – car une fois que l'on y a été initié, il n'y a pas de retour en arrière possible : quelque chose reste nécessairement de l'expérience littéraire²³⁸. En continuité avec cette image, celle de Colonia del Sacramento s'impose comme une nouvelle marque d'entre-deux. Elles sont attachées pour l'éternité à ce rivage du Río de la Plata, qui sera pour toujours leur horizon (visuellement, donc, toujours omniprésent) : elles ne seront toujours qu'au *bord* de la littérature, si l'on se rappelle d'une part l'association eau-littérature impliquée par l'allusion à Daniel Bello dans son rôle de passeur, et d'autre part la résonance incontestable de *La pérdida de Laura* dans les personnages de Luciana et Estela.

Les notions de milieu et d'entre-deux, ici, sont donc bien connotées obscurément et comme marquées par la condamnation et la fatalité, à tel point que l'auteur donne l'impression de vouloir nécessairement les remettre en question ; car ces personnages sont magnifiques d'ambiguïté, mais ils sont voués à la mort.

3. Le milieu investi de valeurs négatives : les « gris » de la dictature

Les personnages que nous pouvons qualifier de « gris » – adjectif que Kohan privilégie dans divers entretiens pour décrire tantôt une posture politique caractérisée par le non-engagement ou la versatilité, tantôt ces individus en demi-teinte, incapables de réfléchir par eux-mêmes – reçoivent sans conteste le traitement le plus négatif de tous. Certes, l'ironie des différents narrateurs et la mise en évidence du ridicule n'épargnaient, on l'a vu, ni les personnages

²³⁷ Dictionnaire *Trésor* [en ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/marge>

²³⁸ Pour Elena Vinelli, cette impossibilité de retour en arrière est aussi valable pour l'inscription dans le monde de la civilisation, ce qui lui permet de définir le personnage de Luciana comme une « déclassée » (« [appliqué à une personne ou à une chose] qui est sorti de la classe à laquelle elle appartenait jusque-là », *Dictionnaire Trésor* [en ligne]), terme particulièrement approprié à mon sens : « Una vez iniciada en el mundo de la civilización, su cuerpo queda inscripto en la frontera : será para siempre una desclasada y no tendrá cabida en ninguno de los dos mundos : sus iguales la desconocen y el hombre ilustrado la abandona ». Elena VINELLI, *Op. cit.*, p. 15.

nettement identifiables à la culture de masse, ni ceux identifiables à la culture d'élite (que nous pourrions appeler les « blancs » et les « noirs », en soulignant bien que ces termes n'engagent aucun jugement de valeur), mais il est d'ores et déjà possible de repérer une différence importante entre eux et les « gris » : ces derniers ne nous font jamais rire, ni même sourire, ni ne sauraient nous attendrir. Leur mise en scène dans un contexte dictatorial, dans *Dos veces junio* (à travers le conscrit, protagoniste), *Ciencias morales* (avec María Teresa) et *Cuentas pendientes*²³⁹ (Lito Giménez), rend l'humour impossible et laisse une place majeure au malaise. Je serais tentée de dire que leur posture indécise ou non consciente (nous verrons qu'elle atteint des degrés d'inconscience à peine croyables) est encore plus condamnable que celle, tranchée et parfois excessive, des autres personnages rencontrés plus haut, quand on voit à quel point elle semble davantage condamnée par l'élaboration fictionnelle, à quel point elle est connotée négativement. Mais affirmer cela ne serait ni complètement juste ni rigoureux. Il faut d'abord préciser qu'avec la période dictatoriale, la dimension culturelle se double d'une dimension politique. Bien sûr, tout n'est pas si tranché dans cette distinction que je suggère entre les personnages gris et ceux que j'appellerai personnages « nets » (facilement interprétables) et entre romans à dimension politique et romans à dimension culturelle, car la politique était loin d'être absente dans *La pérdida de Laura*, et la posture d'extrême-droite de Raúl tenait elle aussi de la bêtise et de l'incapacité à réfléchir par soi-même ; à l'inverse, nous verrons le cas d'un « gris », Lito Giménez, déjà traité et que nous avons aisément identifié à la culture populaire. Ajoutons également que pris dans un contexte dictatorial, un Alfano naïf, un Verani plutôt limité intellectuellement auraient très bien pu être des gris eux aussi. Mais deux grandes différences s'imposent qui me permettent de distinguer les (politiquement) « gris » et les (culturellement) « nets » (à l'exception de Giménez, comme nous le verrons, qui appartient aux deux groupes), et de souligner le caractère bien plus sombre des premiers. D'une part le contexte politico-historique de la dictature (1975-1983), qui rend la bêtise non seulement plus dangereuse mais lui ôte aussi son potentiel comique. D'autre part, la confrontation antagonique, qui permettait aux personnages nets de défendre leur position et donnait naissance à des face-à-faces dynamiques où chacun pouvait aussi bien tomber dans le ridicule que se valoriser par rapport à l'autre : les gris à l'opposé se retrouvent fondamentalement seuls, privés par la fiction de ce système binaire, condamnés à flotter dans la morosité et dans le flou. Et ce flou, Kohan ne semble pas du tout disposé à le leur pardonner.

²³⁹ *Cuentas pendientes* se passe bien des années après la dictature militaire, mais celle-ci résonne constamment à travers le rapport de vénération amicale qu'entretient Giménez avec le colonel Vilanova, et l'allusion au vol d'enfants portée par le personnage d'Inés, la fille du couple Giménez.

Lorsqu'il dévalorise le « gris » (couleur intermédiaire entre le blanc et le noir), c'est à travers la notion de nuance (« matización ») qui, transposée sur un plan politique, correspond selon lui à une posture qui frôle l'apolitisation, et qui est considérablement dommageable dans le contexte actuel. Quand on l'accuse d'être un « commissaire politique », Kohan répond sans se vexer que sa posture consiste à s'inscrire en contradiction avec ce qu'il appelle « l'ère de la nuance », posture qu'il semble assumer complètement :

Mi idea al respecto es que en ciertos períodos de crispación, de posiciones demasiado irreductibles o demasiado drásticas, reduccionistas, dicotómicas, es muy bienvenido todo aquel que sea capaz de matizar, de captar los grises, de quebrar ciertos esquematismos. Pero en períodos como el que nos está tocando a nosotros, no tiene esas características, sino que más bien es algo que ya viene licuado y prelavado de fábrica. A mi entender, en nuestra época, hay que plantearse qué hacer con las posiciones que ya nacen matizadas.²⁴⁰

Nous touchons ici au cœur de la problématique générale de mon étude : le pourquoi de ce penchant si marqué pour la dichotomie et les positions radicales, de ces constructions fortement schématisantes. L'une des raisons d'être de cette tendance serait en effet de faire contrepoids au manque de sens, au caractère dilué des « positions nuancées ». Car pour Kohan, politiquement, cette « ère de la nuance » suppose que l'on retourne sa veste trop facilement : « cualquier posicionamiento más o menos firme está inmediatamente ligado a su propia retractación²⁴¹. ». Et cette versatilité, qui finalement, dans ses conséquences, revient au même qu'être apolitique, est dommageable pour la démocratie : « Creo que en esos términos no hay debate posible porque un debate presupone mínimamente una convicción. ».

La « conviction », c'est précisément ce dont sont dépourvus les personnages gris qui parsèment l'œuvre de Kohan – ils *croient* en avoir, mais en réalité ce ne sont que des moutons. C'est ainsi que l'auteur décrit deux de ses personnages gris, María Teresa et Lito Giménez, protagonistes de deux œuvres assez proches du point de vue du ton :

—¿Los une cierta idiosincrasia autoritaria, conservadora ?

—Sí, es el repertorio de lugares comunes donde funciona la ideología en estado bruto, de puro prejuicio. Es algo de captación de la oreja, del día a día ; es esa dimensión del aparato de los prejuicios flotantes que escuchas en la circulación, lo que se suele atribuir a los tacheros. En este tipo de personajes que a veces agarro, que son figuras grises, algo que tienen en común —y se ve en las casas deprimentes donde viven—,

²⁴⁰ Martín ABADÍA, Emiliano MARILUNGO, Roberto SANTANDER, « Entrevista a Martín Kohan : La literatura hoy en día está acuartelada », *Op. cit.*

²⁴¹ *Ibid.*

funciona la conexión entre esa medianía y ese tipo de ideología. Estos personajes son funcionales a esos prejuicios y no hacen más que reproducirlos²⁴².

J'identifie dans l'œuvre de Kohan trois protagonistes gris, parfaits réceptacles de ces « préjugés flottants » : en plus de María Teresa et Lito Giménez, nous pouvons intégrer à ce groupe le personnage du jeune conscrit, protagoniste et narrateur de *Dos veces junio*. La posture grise de ces trois figures est présentée dans son aspect le plus néfaste : plantée dans le décor de la dictature militaire, elle pose inévitablement la question de la responsabilité. Comme nous l'avons entrevu plus haut avec l'analyse du personnage de María Teresa, ces êtres sont représentatifs d'une assez grande partie de la société argentine, qui pendant la dictature ne pouvait ignorer ce qui se passait mais n'a pas voulu voir ou n'a pas voulu prendre position. Une société à la fois innocente et complice, dont l'ambivalence a en tout cas permis l'horreur de la torture et de l'extermination à grande échelle.

Le conscrit de *Dos veces junio*, María Teresa et Giménez évoluent dans divers décors, plus ou moins profondément ancrés dans la dictature : temporellement le vieillard en est éloigné d'une trentaine d'années mais son adhésion à la politique du gouvernement de la Junte militaire est maintes fois mise en évidence ; l'histoire de la jeune fille se situe en 1982, à fin de la dictature, mais se restreint à l'univers fermé du Collège National qui ne reçoit que des échos assez lointains de ce qui se passe dehors. Le conscrit quant à lui, qui commence son service militaire en 1978, se situe très près de l'horreur et des tortionnaires. Mais la diversité des décors et des implications ne saurait occulter tout ce que ces personnages médiocres ont en commun ; c'est pourquoi je choisis de les traiter ensemble, suivant un procédé thématique. Il s'agit premièrement de voir en quoi ces personnages sont gris, en d'autres termes en quoi ils sont ambivalents, à la fois blancs et noirs, innocents et coupables ou à la frontière entre les deux ; d'observer ensuite l'univers gris dans lequel ils sont englués, à travers la récurrence tantôt explicite, tantôt métaphorique de la couleur grise ; d'analyser leur indécision et leur faiblesse, complémentaires avec leur prédilection pour la certitude et l'ordre, qui en font de parfaits subordonnés lorsque l'autorité se présente à eux. Enfin, la question de leur langage, dimension fondamentale dans l'œuvre de Kohan, ne saurait manquer à cette analyse des gris, champions du refoulement : le refus de voir et de savoir se traduit chez ces trois figures principalement par l'euphémisme et le cliché.

²⁴² Silvina FRIERA, « La imaginación es la impotencia, no el poder », *Op. cit.*

a) Des personnages à la fois blancs et noirs, ou ni blancs ni noirs

Dos veces junio est sans doute le roman le plus sombre de Kohan. Paru en 2002, il a pour protagoniste un jeune conscrit qui commence son service militaire en 1978, pendant la dictature. Il fait principalement office de chauffeur d'un médecin, le docteur Mesiano, qui travaille au service de la Junte militaire dans un camp de détention. L'incipit est effroyable : « El cuaderno de notas estaba abierto, en medio de la mesa. Había una sola frase escrita en esas dos páginas que quedaban a la vista. Decía : “¿A partir de qué edad se puede emesar [sic] a torturar a un niño ?” » (p. 11). Ce qui frappe et perturbe le jeune conscrit, narrateur du roman, qui a ce cahier sous les yeux, ce n'est pas l'horreur impliquée par la question mais la faute d'orthographe du verbe « emesar ». Après s'être emparé d'un stylo et avoir le plus discrètement possible transformé le « s » en « z », il est pris de doutes : et si quelqu'un s'apercevait qu'un simple soldat comme lui s'est permis une telle initiative ? Cette oblitération de l'horreur et de la question morale marque tout le roman, qui se déroule sous la forme de très brefs sous-chapitres composant eux-mêmes de courts chapitres dont les titres consistent exclusivement en des chiffres, à l'intérêt très limité dans l'absolu mais qui traduisent l'esprit carré et psychorigide du jeune homme (à titre d'exemples, le premier, « cuatrocientos noventa y siete » (p. 11), correspond au numéro qui, par un tirage au sort, l'envoie à l'armée de terre plutôt que dans la marine ou l'armée de l'air ; le deuxième, « Ciento veintiocho » (p. 25), est le numéro de la Fiat avec laquelle il a appris à conduire. Ces chiffres sont chaque fois explicités au cours des chapitres en question). Ces derniers contribuent à la froideur d'une écriture qui met en évidence l'insensibilité totale du conscrit face aux horreurs qu'il entrevoit, la scène centrale se passant dans un centre non nommé directement mais dont l'allusion à la rue, dans le quartier de Quilmes, sert à l'identifier comme ayant réellement existé²⁴³. Là, il attend son chef assis par terre dans un couloir, et une détenue lui adresse la parole en lui tirant le pullover sous la porte de sa cellule. Cette détenue nous a été présentée dès le début du récit par un autre plan narratif, pris en charge par un narrateur omniscient tout aussi froid que l'autre. Elle a accouché seule dans le noir, on lui a enlevé son bébé et, devant la fragilité de son état physique, le docteur Padilla, un autre médecin, a conseillé de privilégier pour un moment la torture psychologique, si tant est que l'intérêt du service soit de la maintenir en vie. Elle supplie le jeune conscrit d'appeler en cachette un avocat, afin de lui communiquer le lieu et les conditions

²⁴³ La rue est Allison Bell, et le centre était surnommé « el Pozo de Quilmes », « le puits de Quilmes ». Selon la page web de la municipalité de Quilmes, ce centre recevait des prisonniers pour une première phase « d'obtention d'information » avant que ne soit décidé leur assassinat ou leur transfert vers d'autres camps. URL : http://www.quilmes.gov.ar/derechos_humanos/centros_clandestinos.php

de sa détention. Il ne pense pas une seconde à lui venir en aide. À la froideur des chiffres s'ajoute celle de la liste des joueurs de l'équipe argentine de football (non seulement leurs noms, mais tour à tour la liste de leur position sur le terrain, leur origine, le numéro de leur maillot, leur date de naissance, leur taille et leur poids) qui prend une place considérable dans le roman. En effet, la mission du conscrit est de retrouver son chef, le docteur Mesiano, à qui est adressée la question « urgente » de « l'âge à partir duquel on peut commencer à torturer un enfant » ; le jeune homme est bien embêté d'apprendre qu'il ne va pas pouvoir transmettre son message rapidement, car le médecin s'est échappé de son travail pour aller assister au match de l'Argentine contre l'Italie. Nous sommes le 10 juin 1978, la Coupe du Monde se déroule sur le territoire national et la défaite contre l'équipe italienne, qui n'implique pourtant pas encore l'élimination de la Coupe, est une catastrophe nationale. L'ampleur de la tristesse collective renforce encore davantage par son indécence l'aveuglement face aux atrocités qui sont commises au même moment dans les centres clandestins de détention. Toute cette contextualisation préalable me paraît nécessaire pour présenter le personnage gris du conscrit, à travers le regard duquel nous parcourons cette histoire, submergés par le malaise. En quoi est-il « gris », donc ?

D'abord, nous n'apprenons jamais son nom malgré son statut de protagoniste, ce qui peut d'ores et déjà suggérer une identité floue, indéfinie ; nous ne connaissons de lui, comme signe d'identification, que le numéro que lui a attribué l'armée (le six-cent quarante). C'est un détail intéressant par son ambiguïté, car il nous pousse à l'assimiler aux victimes de la Junte qui eux aussi sont privés de nom et ne portent qu'un numéro, comme dans les camps de concentration nazis. Tout comme ces victimes, quoique bien moins explicitement et cruellement, le jeune subordonné est en quelque sorte déshumanisé par la machine administrative qui l'emploie et le réduit à un simple rouage dans la « lutte contre la subversion ». S'il est assez difficile de l'admettre au terme de la lecture, force est de constater, par ailleurs, que ce jeune n'est pas un monstre, mais plutôt un être foncièrement médiocre. Les résonnances du roman avec la conception de la « banalité du mal » définie par Hannah Arendt, ainsi qu'avec l'essai de Pilar Calveiro sur les camps de concentration en Argentine qui insiste lui aussi sur le caractère gris et médiocre des bourreaux²⁴⁴ – deux réflexions présentes à l'esprit de l'auteur lorsqu'il aborde ces personnages

²⁴⁴ Pilar Calveiro cite en exemple une description de l'amiral Chamorro, directeur de la Escuela de Mecánica de la Armada, publiée dans la revue *La Semana* et inspirée par les déclarations d'un certain Vilaríño : « [La descripción] lo muestra como un hombre "gris y feo, petiso y mediocre". Sus compañeros de promoción lo recordaban como "un tipo insignificante... tenía la habilidad suficiente para pasar desapercibido, única forma inteligente en que podía hacer carrera". Pilar CALVEIRO, *Op. cit.*, p. 141.

impliqués d'une façon ou d'une autre dans la dictature²⁴⁵ – nous incitent également à considérer cette dimension grise, terriblement ordinaire, chez le jeune inconscient. C'est un garçon qui tient à faire son travail consciencieusement afin de mériter la confiance de son chef vénéré, et qui est conditionné par le discours de son père sur l'importance d'être bien vu à l'armée (et donc de savoir obéir sans remettre en question les ordres), d'être un « dur » (et donc, dans un contexte dictatorial, d'accepter de devoir torturer ou être témoin d'actes de torture sans faiblir). Ce conditionnement ne l'absout pas de toute responsabilité, mais il en questionne tout de même la notion : peut-on affirmer en toute rigueur qu'il est entièrement responsable de ce qui se passe ? Est-ce de sa faute si cet ensemble de préceptes lui a été inculqué depuis tout petit ? La lecture du roman ne permet pas de trancher. C'est la même problématique qui régit l'essai de Hannah Arendt et qui provoque un malaise si fort : l'impossibilité de cerner complètement la personnalité d'Eichmann, sa part de conscience et de responsabilité face à l'atrocité de ses propres actes²⁴⁶. Selon la description de la philosophe qui a assisté au procès et étudié minutieusement la biographie du criminel de guerre, ce dernier n'est pas un monstre, il apparaît le plus souvent très simple d'esprit, pathétique, et affirme à plusieurs reprises ne ressentir aucune haine envers les Juifs. Pas particulièrement fanatique de l'idéologie nazie, il semble avoir agi avant tout pour faire carrière, obéissant à une forme d'égoïsme tout de même saisissante. Notre personnage narrateur n'est pas non plus un fanatique, et Kohan va même jusqu'à nuancer l'idée selon laquelle le conscrit « prend[rait] parti pour les oppresseurs » lorsqu'on l'interroge :

Creo que la expresión « tomar partido » puede ser más fuerte de lo que su perspectiva, y aun su manera de narrar, denotan. [...] Lo que me interesaba explorar era la manera en que se construye determinado tipo de lealtad o determinado tipo de complicidad, que no tienen que ver con una adhesión política o ideológica demasiado clara, sino más bien con una adhesión personal, con una idea muy ambigua (y muy terrible) de lo que supone ser una posición neutral, y hasta con una moral (igualmente terrible²⁴⁷).

²⁴⁵ « Luego hubo otra lectura, para nada premeditada, pero que coincidió con un tramo de la escritura de la novela, que fue *Eichmann en Jerusalén*, de Hannah Arendt. El subtítulo de este libro puede decir bastante sobre el tipo de búsqueda que intenté en *Dos veces junio*: « Un estudio sobre la banalidad del mal », Guillermo SAAVEDRA, « Martín Kohan vuelve a los tiempos de la dictadura para ensayar un estudio del mal », *Revista Rolling Stone*, 1er août 2002. URL: <http://www.rollingstone.com.ar/583039-martin-kohan>.

« Esas figuras grises, que es como Hannah Arendt ve a Adolf Eichmann me parecen fascinantes [...]. Pilar Calveiro en *Poder y desaparición* se plantea eso también : ¿qué tiene que pasar en una sociedad para que haya campos clandestinos de detención ? », ZUY, Alejandro, « Martín Kohan », *Op. cit.*

Libardo BARROS ESCORCIA, « Cómo vivir no sabiendo cuando en verdad se sabe », *Inventario*, Lauren Mendinueta [blog], 2 avril 2008. URL: <http://www.laurenmendinueta.com/tag/libardo-barros/>.

²⁴⁶ Nommé pendant la guerre à la tête des « affaires juives et de l'évacuation », il organise la déportation des Juifs vers les camps de concentration. Hannah ARENDT, *Les origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, 2002.

²⁴⁷ Guillermo SAAVEDRA, *Op. cit.*

Cette « adhésion personnelle » est très nette chez le conscrit, dont tous les actes sont bien davantage guidés par l'ascendant que son chef a sur lui et par la volonté de lui plaire que par une adhésion politique ou une quelconque conscience de son rôle dans l'application de l'idéologie du gouvernement militaire. Dans son essai *Aurais-je été résistant ou bourreau ?*, Pierre Bayard analyse le héros d'un film de Louis Malle, *Lacombe Lucien* (1974) : ce dernier, jeune paysan qui à la fin de la Seconde Guerre mondiale se retrouve à lutter aux côtés des collaborationnistes sans conviction idéologique particulière, représente un cas de figure assez similaire à celui du conscrit, excepté qu'au début de l'histoire il souhaite plutôt s'engager dans la Résistance pour suivre son ancien instituteur. Or ce dernier le trouve trop jeune, et le paysan rentre chez lui sans avoir été admis dans le groupe. Le lendemain, par un concours de circonstances que nous ne détaillerai pas, il rencontre un groupe de collaborateurs qui le font boire toute la nuit, et, séduit par eux, décide de les suivre dans leurs actions. Bayard émet l'hypothèse selon laquelle c'est précisément le manque total de culture qui rend fondamentales les déterminations psychologiques chez Lucien :

Vierge de toute culture, Lucien ne comprend rien à ce qui se passe autour de lui sur le plan idéologique, comme l'indique une de ses répliques [...]. Cette carence des déterminations politiques chez Lucien laisse libre cours aux déterminations psychologiques, et le scénario montre bien comment celles-ci deviennent décisives dans des choix qui ne sont politiques que de manière secondaire²⁴⁸.

Les déterminations psychologiques dans le cas du jeune paysan sont les suivantes : premièrement, le goût pour la violence (ce que révèle la première scène du film) et deuxièmement, la recherche inconsciente d'une figure paternelle (« En quête d'un nouveau père en l'absence du sien, Lucien se tourne dans un premier temps vers l'instituteur, qui le rejette, avant d'en trouver une figure de substitution chez l'un de collaborateurs²⁴⁹ [...] »). Notons que l'on peut appliquer au conscrit ces deux mêmes procédés psychiques : on verra comment se déchaîne sa violence auprès d'une prostituée que Mesiano met à sa disposition pour une nuit ; quant à la figure paternelle, il est évident que son chef en est une pour lui. On peut dire que l'inverse est aussi plausible chez le conscrit : que l'ascendant du docteur Mesiano est tellement fort que la détermination psychologique qu'il génère oblitère toute possibilité de réfléchir à la politique, et de se faire une opinion. La difficulté de savoir laquelle de ces deux tendances (entre l'adhésion de type psychologique et l'absence de conscience politique) a le plus de poids au moment de tenter une explication de l'attitude grise semble être applicable à la question de la responsabilité de la société argentine pendant la dictature. María Angélica Semilla Durán, sans oblitérer deux autres motifs

²⁴⁸ Pierre BAYARD, *Aurais-je été résistant ou bourreau ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013, p. 23-24.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 24.

importants que sont la peur des représailles et la redoutable efficacité du régime militaire pour empêcher toute résistance, relève bien cette double facette :

[E]l trabajo que queda por hacer [...] es el de explorar las responsabilidades de la sociedad en su conjunto, los mecanismos de defensa que cada individuo, con mayor o menor mala fe, diseñó para sobrevivir y exponerse a la arbitrariedad de las represalias del poder, las estrategias de descalificación o borramiento de aquellos que podían encarnar una resistencia cualquiera a la normalización impuesta por la fuerza, y, muy especialmente, las abismales carencias de la conciencia democrática de un pueblo que, en un porcentaje apreciable, deseaba lo que no se atrevía a formular y aplaudió lo que hoy quisiera olvidar²⁵⁰.

Ainsi les « carences abismales de la conscience démocratique » côtoient ce que l'on devine entre les lignes de Marián Durán : une fascination de la figure militaire et de l'autorité qu'elle incarne, comme une espèce de figure paternelle que l'on admire pour sa force et à laquelle il est assez commode d'obéir.

L'« adhésion personnelle » est tout aussi nette chez la surveillante María Teresa, dont on a vu qu'elle ne jure que par Biasutto, et chez Giménez qui ne cesse de se prosterner devant le Colonel Vilanova. Narrativement, ces différents ascendants occupent bien plus de place que l'opinion politique, qui est plutôt de l'ordre du préjugé ; et quand un semblant de position idéologique fait son apparition chez les protagonistes, c'est presque toujours dans le cadre d'une conversation avec le personnage qui les domine. Ainsi, la jeune surveillante ne formule jamais rien clairement quant à son adhésion au gouvernement militaire, mais elle brûle de demander à Biasutto comment il a « confectionné » les « listes » d'élèves prétendument « subversifs », acte qui lui inspire le plus grand respect. Dans cette conversation au cours de laquelle elle n'ose pas aborder cette question des listes, par timidité, lui se lance dans un long discours sur le « cancer » de la subversion, discours qui provoque en elle une sincère admiration (p. 49) – mais davantage, on le sent, par sa grandiloquence, davantage par sa forme que par son fond. Quant à Giménez, dont on a eu l'occasion de voir le penchant pour les idées d'extrême-droite, on peut penser que c'est en grande partie sous l'influence du colonel qu'il les tient pour des vérités indiscutables. La conversation centrale entre le vieillard et le colonel, dans laquelle ce dernier peste contre les Abuelas de la Plaza de Mayo sans les nommer directement (« viejas podridas, qué porfiadas de mierda » (p. 108)), est un parfait exemple de l'adhésion de Giménez aux idées de Vilanova, davantage par soumission à cette parole forte, tyrannique même, que par une conviction profonde :

Y bueno, [...] que sigan nomás las viejas con su cantinela de locas. Las viejas de siempre, todavía. ¿Pero y las más viejas que las viejas ? ¿y las más viejas que las viejas ? (Giménez dice que sí a todo esto, mientras

²⁵⁰ María Angélica SEMILLA DURÁN, « Las voces del silencio », *Amerika* [en ligne], mars 2010. URL: <http://amerika.revues.org/1391>

Vilanova le zamarrea un poco el brazo y desparrama sobre la mesa del bar las cosas que hay en el medio). Es el cuento de nunca acabar, ¿no es cierto? (¿no es cierto? ¿no es cierto? Hasta que Giménez confirma). (p. 109)

Dans ce quasi-monologue en style indirect libre où Giménez ne se manifeste qu'entre parenthèses – détail intéressant : même typographiquement, ce personnage est en retrait –, ce dernier n'acquiesce que parce qu'il est secoué, physiquement et verbalement, par le discours autoritaire. Mais cette soumission ne le gêne aucunement : si la consternation l'envahit après le départ du colonel, c'est uniquement parce que celui-ci a oublié de régler l'addition, selon son habitude. Le jeune conscrit est encore plus dépourvu de pensée personnelle que María Teresa et Giménez ; bien que narrateur à la première personne (modalité qui tend à favoriser l'expression de l'intériorité du sujet), il n'émet jamais la moindre réflexion quant au contexte politique dans lequel il vit. Il se contente de rapporter les paroles de son père et du docteur Mesiano, majoritairement. Même lorsque la détenue le supplie de l'aider, sa réaction démontre une véritable réticence à réfléchir. Elle, de son côté, fait justement appel à son individualité en lui répétant à trois reprises « tu n'es pas l'un des leurs » (« vos no sos uno de ellos » (p. 135 et p. 136)) : c'est peut-être la façon de l'interpeler la moins efficace qu'elle ait pu trouver, puisque tout ce qu'il souhaite, lui, c'est de se fondre dans le corps militaire, d'être accepté par ses chefs, de leur ressembler. Le gris, c'est donc celui qui se compromet le moins possible, qui perd son individualité une fois au service du corps qu'il intègre, et qui décharge sur des personnes qu'il considère comme supérieures toute la responsabilité de la réflexion – une réflexion qui, imposée par des figures d'autorité, passe aux yeux du gris, le faible, pour indiscutable.

Si nous restons sur *Dos veces junio*, une autre sorte de personnage gris est à relever, bien qu'à ma connaissance Kohan n'en fasse pas mention en ces termes : non plus le gris de l'entre-deux (ni innocent ni radicalement coupable, le gris comme intermédiaire entre le blanc et le noir) mais une antithèse personnifiée (le gris comme le mélange du blanc et du noir, tous deux également présents dans un même être), un paradoxe vivant. Je pense à la figure du médecin tortionnaire, qui interpelle Kohan précisément par son aspect énigmatique et horrible. Le fait de mettre ses connaissances thérapeutiques, censées venir en aide à autrui, au service de la torture et de l'assassinat apparaît en effet comme le comble de la contradiction²⁵¹. Le docteur Padilla établit

²⁵¹ L'auteur dit s'être inspiré du personnage du médecin dans le roman *Villa*, de Luis Gusmán, paru en 1995. Villa, le protagoniste, apparaît comme un condensé de nos deux personnages du conscrit et de son chef, puisque dans sa jeunesse il est « mosca », sorte de secrétaire, homme à tout faire (« Un mosca es el que revolotea alrededor de un grande ») de Firpo, un médecin de l'armée. Plus tard il suit la même carrière que ce dernier et, se laissant porter par les événements de la première moitié des années soixante-dix puis de la dictature militaire, se retrouve impliqué dans des actes de torture sans jamais se poser de questions. Luis GUSMÁN, *Villa*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

ainsi son diagnostic pour informer ses collègues militaires de la manière la plus efficace de torturer la victime sans pour autant la tuer, si tant est qu'ils espèrent encore en tirer un aveu:

El doctor Padilla detectó un intenso silbido respiratorio y calculó la existencia de agua acumulada en los pulmones. Por tales motivos recomendó la suspensión temporaria de las técnicas interrogativas de inmersión, siempre y cuando existiera la necesidad de preservar la vida de la detenida. (p. 30)

Dans ce chapitre, l'indifférence totale du médecin face à l'assassinat apparaît très explicitement, puisque il insiste sur le fait que ses recommandations ne visent vraiment qu'à faire parler la prisonnière, et non à la maintenir en vie pour une quelconque raison humanitaire. Je crois utile d'en citer un peu plus car c'est probablement à ce moment de la lecture que le malaise atteint son point culminant, que le paradoxe touche le plus à l'horreur :

El doctor Padilla verificó el aumento de la arritmia, incluso en estado de reposo, y consideró que llegado ese punto existía un severo compromiso cardiovascular. En función de este diagnóstico, desaconsejó el empleo de técnicas interrogativas con aplicación de corrientes eléctricas, al menos durante un par de semanas. Volvió a aclarar que hacía estas sugerencias para el caso de que hubiese algún interés en mantener viva a la detenida. (p. 30-31)

L'horreur vient de cette forme du rapport médical contaminée dans le langage du médecin par une rigueur administrative qui prétend lisser, donner un aspect acceptable à la barbarie. Sa parfaite approbation du viol va aussi dans ce sens : « El doctor Padilla recomendó, ante todo para evitar un mal momento a los interesados, que nadie hiciera uso de la detenida, hasta tanto no pasaran unos treinta días desde el alumbramiento. » (p. 28). On reviendra sur le langage euphémisant dont on a ici un exemple flagrant. La contradiction entre la profession médicale et le corps maltraité semble étrangement assumée... Dans l'ouvrage déjà cité, Pilar Calveiro souligne ce paradoxe, qu'elle conçoit comme une preuve d'incohérence²⁵² ; elle y voit comme seule explication la capacité de ces médecins à « compartimenter » leurs différentes fonctions, dans leur esprit, selon une logique schizophrène²⁵³ : « Estos hombres sólo pueden haber convivido con sus funciones reparadoras y sus funciones asesinas haciendo coexistir lo antagónico por medio de la

²⁵² « Muchas de las inconsistencias de los campos estuvieron ligadas a la participación de médicos y psicólogos, cuyas profesiones se asocian, precisamente, con evitar el dolor y preservar la vida. En los campos, estos profesionales cumplieron las funciones exactamente inversas. », Pilar CALVEIRO, *op. cit.*, p. 82-83.

²⁵³ La schizophrénie étant une « psychose chronique caractérisée par une dissociation de la personnalité [...] », *Dictionnaire CNRTL* [en ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/schizophr%C3%A9nie>.

Pour aller un peu plus loin j'emprunte à cette page la définition établie par le neuropsychiatre Henri Baruk dans son essai *Des hommes comme nous* (1976) : « [Bleuer] décrivit fort bien ces sujets [...] qui oscillent entre une sensibilité exagérée et une anesthésie totale des sentiments. [...] Pour eux Bleuer créa le mot « schizophrénie » qui signifie « divisé », « séparé ». Divisés, séparés, les malades le sont [...] dans leur esprit lui-même où s'est produit une véritable fracture mentale ».

compartimentación, la separación de sus funciones²⁵⁴. ». Elle s'appuie sur le témoignage de Franz Stangl, commandant du camp de concentration de Treblinka : « No podía vivir si no compartimentaba mi pensamiento²⁵⁵. ». Selon Tzvetan Todorov, cette même « compartimentation », qu'il appelle également « fragmentation », caractérise tous les maillons de la chaîne, et contribue aussi à les déresponsabiliser²⁵⁶. En tout cas, que cette logique schizophrène soit la seule explication possible ou non à ce comportement des médecins impliqués dans la torture, il n'est peut-être pas insensé de relever les métaphores médicales servant à caractériser la mission « antisubversive » des militaires comme un élément qui pourrait conforter inconsciemment ces personnes dans l'idée qu'ils font bien leur métier, malgré tout : les subversifs sont un cancer, eux sont là pour sauver la société de ce fléau. Pilar Calveiro mentionne le fait que l'on appelait « bloc opératoire » (« quirófano ») la salle de torture²⁵⁷, et en règle générale le lexique médical était largement exploité par le discours de la Junte comme instrument de légitimation de sa politique assassine²⁵⁸. Dans son analyse de *Ciencias Morales*, Lara Segade renvoie à Ricardo Piglia et à sa théorie des « fictions de l'État » pour comprendre les enjeux de ce lexique : « El Estado no puede funcionar sólo por la pura coerción, necesita lo que Valéry llama fuerzas ficticias. Necesita construir consenso, necesita construir historias, hacer creer cierta versión de los hechos²⁵⁹. ». Dans cette fiction, le rôle du médecin est attribué à l'État. Nous reviendrons sur cette question du langage détourné dans le passage consacré au refus de savoir et de comprendre, car c'est une dimension fondamentale chez les personnages gris.

²⁵⁴ *Ibid*, p. 83.

²⁵⁵ *Ibid*, p. 83.

²⁵⁶ « Cette compartimentation de l'action elle-même et la spécialisation bureaucratique qu'elle provoque fondent l'absence de sentiment de responsabilité, qui caractérise les exécutants de la "solution finale", mais aussi tous les autres agents de l'État totalitaire. [...] Aucun des éléments de la chaîne [...] n'a le sentiment d'avoir la responsabilité de ce qui est accompli : la compartimentation du travail a suspendu la conscience morale. », Tzvetan TODOROV, *Face à l'extrême*, cité par Pierre BAYARD, *Op. cit.*, p. 106.

²⁵⁷ Pilar CALVEIRO, *Op. cit.*, p. 44.

²⁵⁸ « La propuesta de los militares [...] consistía en eliminar de raíz el problema, que en su diagnóstico se encontraba en la sociedad misma y en la naturaleza irresoluta de sus conflictos. El carácter de la solución proyectada podía adivinarse en las metáforas empleadas —enfermedad, tumor, extirpación, cirugía mayor», Luis Alberto ROMERO, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001, p. 207.

Julio Strassera, dans son accusation lors des procès de 1985 faits à la Junte, rapporte des paroles prononcées par l'amiral Guzzetti en 1976 : « El cuerpo social del país está contaminado por una enfermedad que corroe sus entrañas y forma anticuerpos. Esos anticuerpos no deben ser considerados de la misma forma que se considera un microbio ». URL: <http://www.desaparecidos.org/arg/doc/secretos/fiscal02.htm>.

²⁵⁹ Ricardo PIGLIA, cité par Lara SEGADE, « Desde el desierto: las fuerzas erosivas de la ficción en *Ciencias Morales* (Martín Kohan) y *La mirada invisible* (Diego Lerman), *Anclajes* N° XVI [en ligne], Juillet 2012, p. 78.

Pour en finir avec cette question du paradoxe entre une supposée garantie d'humanité et la cruauté exercée sur le prochain, il existe un autre personnage, cette fois dans *Cuentas pendientes*, qui présente des caractéristiques assez similaires : Elvira, la femme de Giménez, bonne représentante d'un catholicisme complice des pires horreurs. Ainsi la présence des préceptes religieux chez elle se manifeste justement dans les moments où elle est d'une cruauté inimaginable avec sa fille. Elle connaît très bien l'existence de problèmes conjugaux qui font régulièrement apparaître Inés avec des yeux rougis et une mauvaise mine, et elle prend un plaisir pervers à remuer le couteau dans la plaie, dans cette parole où Dieu côtoie le cynisme le plus extrême (elle décrit son gendre) : « un hombre probó. Se unieron para felicidad de todos con la bendición de Dios Nuestro Señor. Y lo que Dios ha unido, el hombre no debe separar. Vos lo sabés bien, María Inés, ¿lo sabe Juan Carlos? ¿O quizás haga falta un recordatorio que le refresque la memoria? » (p. 45). Le mensonge à propos de l'adoption de sa fille, qui la prive cruellement de sa vraie identité, s'appuie aussi sur la bonté divine, sans aucune honte : « Cuando naciste, ¡nos hicimos tantas ilusiones, tu padre y yo! [...] Le pedimos a Dios: que fueras sana, que fueras buena, que te casaras con un hombre respetuoso y trabajador. Y Dios oyó nuestras plegarias. Naciste sana. En la maternidad, por supuesto. » (p. 45). Pire que la dissimulation, on sent ici presque une jouissance perverse de s'adonner au mensonge, totalement contraire à l'idée que l'on se fait de la bonté chrétienne. Elvira est donc elle aussi une grise par antithèse du blanc et du noir, à côté de son mari davantage identifiable au gris du « ni-ni ».

Jusqu'ici nous avons donc pu voir le conscrit, María Teresa et Giménez comme des « gris » au sens où l'entend Kohan : le gris de la neutralité ou plutôt de la fausse conviction politique, cette zone floue, ni blanche ni noire, dans laquelle la personne certes penche vers l'une des deux positions mais seulement par « adhésion personnelle ». Avec les médecins tortionnaires, nous avons abordé le gris davantage comme le résultat du mélange des deux couleurs. Poursuivons sur cet aspect-là, car chez la protagoniste de *Ciencias morales*, il y a bien quelque chose de l'ordre du double. Voici comment l'auteur la présente lorsqu'il est interrogé sur le genèse du roman :

Aquí la escena en la que primero empecé a pensar (y de ahí viene el tono en el que narrar esa escena) es el momento en el que María Teresa toca la nuca cuando revisan la formación. Y tenía que ser un tono que encarnara al mismo tiempo la seguridad de la autoridad y la debilidad de ella como mujer, la firmeza del que puede sancionar y su propia zozobra por lo que está teniendo que hacer²⁶⁰.

²⁶⁰ Julieta VITULLO, « Charla con Martín Kohan », *Revista Hispamérica* N°110, août 2008. Extrait mis en ligne en novembre 2009. URL : <http://vanguardiaytradicion.blogspot.com/2009/11/charla-con-martin-kohan.html>

Ici, plus qu'une oscillation entre deux pôles, Kohan parle d'un état double : la jeune fille incarne dans un même moment l'assurance et la faiblesse, la fermeté et l'angoisse ; elle est constamment traversée d'antagonismes, de sentiments incompatibles qui en font un personnage dont on sent tantôt le mal-être, tantôt une absence apparente de sentiments, comme si ces deux états contradictoires finissaient par s'annuler l'un l'autre. Parfois, chez elle, la somme des deux éléments incompatibles se traduit par un mal-être physique, comme dans une autre scène d'inspection de la tenue des élèves, au cours de laquelle son désir pour le corps de l'un des adolescents entre dans une lutte sévère avec son zèle de bonne surveillante : « le détail cru de cette peau exhibée » (p. 66) de la jambe de Baragli (il lui montre qu'il porte les chaussettes réglementaires) lui fait tourner la tête et bourdonner ses oreilles. Le devoir contre le désir, donc – à la fois dans le sens de « versus » et dans le sens de « auprès de, tout contre » – mais aussi l'attraction contre le dégoût, comme en témoigne le détail du trou des toilettes qui la répugne et la fascine en même temps : « el agujero ahí abajo [...] repele pero atrae. Es el lugar de las inmundicias, es cierto, pero también es cierto que, desde el punto de vista de su forma, de la pura forma, esos agujeros son como el misterio: tienen la forma de los misterios. » (p. 82). Le terme de « forme » est à relever, sa polysémie incitant à une autre interprétation : entre les lignes de cette phrase fondée sur un détail des plus prosaïques, il est difficile de ne pas penser à l'horreur perpétrée par la Junte (le trou noir dans lequel tombent les victimes, leur mort jetée dans le gouffre de l'anonymat) recouverte par le vernis du style (les formes que prend le discours) qui entoure le pouvoir militaire d'une aura de mystère. Le narrateur, dont le récit se construit par focalisation interne, joue aussi à dédoubler les interprétations possibles de l'attitude de María Teresa :

María Teresa acerca un dedo [...] hasta esa parte del mingitorio, y lo apoya. Lo apoya, y luego de apoyarlo lo frota. Tal vez quiere probar la resistencia de esa impregnación; quiere ver si, frotada con energía, desaparece y se limpia. O tal vez es lo contrario, justo al revés, y lo que quiere probar es si el poder de impregnación es tal que, una vez que se lo frota un poco, ese color se pasa a la yema de su dedo. (p. 91)

Ce qui est particulièrement frappant dans ce passage, c'est que le lecteur est censé appréhender ce qui est raconté à travers le regard de María Teresa : la focalisation interne, rappelons-le avec Gérard Genette, implique que « le narrateur ne dit que ce que sait le personnage²⁶¹ », et c'est bien sur ce mode que fonctionne la narration depuis le début (l'incipit consiste d'emblée en un monologue intérieur de la surveillante, seule modalité dans laquelle « la focalisation interne [est]

²⁶¹ Gérard GENETTE, *Figures III, Op. cit.*, p. 206.

pleinement réalisée²⁶² » ; et c'est toujours selon son point de vue, restreint²⁶³, que le lecteur accède à l'histoire). L'effet est donc troublant : comment est-ce concevable que la jeune fille ne sache pas elle-même dans quel but elle frotte l'urinoir ? Je vois deux explications possibles à cette contradiction : soit nous assistons à ce que Genette appelle une « altération » ou « variation de point de vue²⁶⁴ » (on passerait très brièvement à une focalisation externe, où « le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage »), soit la jeune fille ne peut *vraiment* pas décider quel était son objectif, entre les deux cités. Dans tous les cas, l'attention du lecteur est attirée vers ce nouvel antagonisme, cet « à l'inverse », cette binarité qui s'insinue jusque dans les actes les plus élémentaires : la première hypothèse interpelle par le changement de focalisation, la seconde interpelle par le caractère incongru, superflu, d'une telle question. María Teresa est marquée par la binarité jusqu'au bout des ongles. Plus profondément, elle est fondamentalement double car elle est à la fois un agent de l'autorité qui jouit de son petit pouvoir répressif, et une victime de l'autorité qui subit l'abus de pouvoir de Biasutto. Nous avons eu un aperçu de cette dernière facette au sujet du viol ; pour ce qui est de la première, je citerai un court dialogue à titre d'exemple. La scène se passe pendant le passage en revue des tenues, postures, coupes de cheveux, distance réglementaire entre les élèves dans la file qu'ils doivent former avant d'entrer dans la salle de classe :

—¿Está cansado, Capelán ?
 —No, señorita preceptora.
 —¿Le pesa el brazo, Capelán ?
 —No, señorita preceptora.
 —¿Tal vez prefiera salir de formación, Capelán, y tomarse un descanso en el despacho del señor Prefecto ?
 —No, señorita preceptora.
 —Entonces tome distancia como se debe.
 —Sí, señorita preceptora. (p. 14)

On sent bien à quel point María Teresa jouit de cette petite ironie qu'elle a réussi à glisser dans la menace ; son statut lui en donne le droit, elle s'en donne à cœur joie. C'est un des éléments qui font dire à Kohan, en entretien, qu'il a conçu les personnages de la surveillante et de Biasutto comme des « pauvres types », autre façon de qualifier les « gris » :

²⁶² *Ibid*, p. 209.

²⁶³ Incroyablement restreint, ce regard est assez semblable à l'exemple donné par Genette pour illustrer le fonctionnement de la focalisation interne (que Blin nomme même « récit à champ restreint ») : il mentionne *Ce que savait Maisie*, roman de Henry James, « où nous ne quittons presque jamais le point de vue de la petite fille, dont la « restriction de champ » est particulièrement spectaculaire dans cette histoire d'adultes dont la signification lui échappe ». *Ibid*, p. 207. María Teresa, dont la naïveté est désarmante, fait penser à une petite fille dans un monde d'adultes : ignorante des choses du sexe, ignorante du contexte politique dans lequel elle évolue, heureuse lorsqu'elle est récompensée pour son obéissance, etc.

²⁶⁴ *Ibid*, p. 211.

Quería hacer que a estos personajes del control y de la represión –incluso Biasutto, el más tremendo– se los pudiese sentir un poco como « pobres tipos », sin que por eso se redujera en lo más mínimo su carácter cretino y criminal. [...] No que nos den compasión, sino que sean penosos²⁶⁵.

« Affligés » (« penosos »), nos trois personnages gris ont aussi cette caractéristique-là en commun ; Giménez davantage que les autres (probablement parce que c'est un vieillard et qu'il n'a aucun espoir de s'améliorer, tandis que le conscrit et María Teresa sont encore jeunes). Mais je diffère quelque peu de l'opinion de Kohan, même si l'adjectif « tremendo » constitue une nuance, quant à ranger Biasutto du côté des gris : selon moi le côté répugnant finit par surpasser de loin le côté affligé de ce personnage, et le fait basculer du côté du noir (si tant est que nous décidions par convenance d'associer le noir à la culpabilité). Je me reconnais davantage dans la lecture faite par Juan José Becerra de la conscience morale des personnages :

La división moral de los personajes sitúa a Biasutto del lado del mal (lo que podría decirse de Biasutto es, sencillamente, que no se compadece por ninguna inferioridad, ninguna desgracia, ninguna derrota), mientras que María Teresa está en una falsa frontera en la que interviene la transparencia –su transparencia– un poco en la línea del Adolf Eichmann de Hannah Arendt, a través de la cual, sin embargo, el Mal puede traslucirse como un haz de poder que la transparencia no puede detener²⁶⁶.

L'observation subtile de Becerra et son recours à la notion de transparence tendent à déplacer María Teresa de sa position d'intermédiaire davantage vers le mal. En tout cas c'est ce que la « fausse frontière » semble insinuer, manière de dire que la jeune fille ne peut pas être considérée comme totalement neutre dans la mesure où elle est touchée par le mal, irrémédiablement contaminée par lui. Cette rectification du « gris » par une espèce de gris foncé – conclusion à laquelle nous mène la réflexion de Becerra – est convaincante, même si la fin du roman nous encourage à considérer María Teresa et Biasutto comme définitivement distincts : elle est victime, il est bourreau. Le visage de la jeune fille est humain, celui du chef des surveillants est animalisé dans cette description qui fait de lui un prédateur féroce, tel le grand méchant loup du *Petit chaperon rouge* : « Hay un brillo en su boca cuando sonríe que no puede ser otra cosa que saliva. Los dientes se le ven un poco esta vez : no lucen bien. » (p. 193). Ses dents sont assimilées à des crocs, ses yeux inquiétants (« Casi nunca pestaña, los ojos son como agujeros » (p. 140)) et la forte pilosité de ses sourcils complètent le tableau (« Hay pelos que le salen de cada ceja y avanzan hacia la otra, casi hasta juntarlas. » (p. 143).

265 Mariana DI CIO et Enrique SCHMUKLER, « Entrevista a Martín Kohan », Letral [en ligne], Número 1, 2008. URL : www.proyectoletral.es/revista/descargas.php?id=18.

266 Juan José BECERRA, « El arte de la restricción », *Punto de vista digital*, Buenos Aires, avril-mai 2008. URL : http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/becerra_kohan.htm.

Revenons donc à cette notion d'intermédiaire, qui contribue à camper nos personnages dans ce que l'on pourrait appeler la zone grise, et regardons comment elle se manifeste. Une attitude, une parole qui restent à mi-chemin sont à observer attentivement, car elles sont particulièrement caractéristiques de ces figures, surtout de María Teresa et de Giménez, le conscrit s'exprimant très peu directement en tant que personnage. Citons *Ciencias morales* avec cette parole tronquée de celle qui est surnommée Marita – María Teresa tronquée –, toujours face à Biasutto qui impressionne la jeune fille et l'inhibe, ou bien l'interrompt carrément : « Alcanza a pensar, pero no a decir, que a ella también le resultó sumamente interesante aquella conversación. No lo dice, no llega a decirlo. » (p. 118) ; « María Teresa niega con el gesto, ya que no con la palabra, porque traga saliva y le cuesta hablar. » (p. 144). C'est une parole qui s'arrête, non assumée, et à laquelle font écho les larmes qui s'arrêtent au bord des yeux : « Ella podrá soltar después [...] el grito que ahora se le atasca en la garganta, las lágrimas que ahora no pasan de los bordes de los ojos » (p. 198). Chez Giménez aussi, la parole s'arrête à mi-chemin, plus précisément devant sa femme tyrannique : « Giménez masculla una protesta pero se resigna y toma asiento » (p. 41). Le terme de « seuil », que l'on verra plus loin, est particulièrement significatif chez ces personnages dont on souligne tantôt l'inaptitude à franchir de simples obstacles, tantôt la retenue. Giménez aussi hésite sur « le seuil d'un sanglot » : « Un temblor insinuado, como de umbral de sollozo, le aqueja la expresión » (p. 55). L'échec sexuel peut également être vu comme un signe supplémentaire de cette condamnation à rester sur le bord, n'étant rien d'autre qu'un acte de pénétration inachevé, inaccompli.

Le gris est aussi la couleur de l'indifférence et de la passivité. L'attitude de Giménez devant son poste de télévision, face à des images de prisonniers des camps de concentration nazis, rappelle « l'anesthésie totale des sentiments » des schizophrènes dans la définition psychiatrique que nous avons rencontrée plus haut. S'apprêtant à manger son œuf dur devant les images des victimes des camps, il prend soin d'éteindre sa lampe de chevet pour bien voir l'écran (p. 13). Les expressions « dar lo mismo », « dar igual », qui qualifient ses réactions face à ce qui lui arrive, sont récurrentes. « Revenir au même » implique en quelque sorte niveler, annuler les disparités, « griser » la réalité, pourrait-on dire. Face au colonel Vilanova qui lui demande dans quel ordre il préfère entendre les nouvelles qu'il a à lui raconter, d'abord la bonne et ensuite la mauvaise ou l'inverse, Giménez hésite à répondre par pure indifférence devant l'alternative qui se présente à lui. Il sait pourtant que c'est une preuve de faiblesse, puisqu'il essaie de dissimuler ce désintérêt total : « La verdad es que le da lo mismo. Le da lo mismo esto, no menos que todo. Le da lo mismo. Pero no quiere dejarlo en evidencia y teme que se le note » (p. 53). On observe une double nivellation, donc : non seulement cela lui est égal à ce moment précis, mais cela lui est

aussi égal que toutes les autres alternatives qui se présentent à lui. L'indifférence s'étend à tous les domaines : « Paleta o jamón cocido : en el fondo le da igual. Si le dieran a probar sin decirle, no notaría la diferencia entre una cosa y la otra. » (p. 120). Transposé dans un contexte dictatorial, ce « dar lo mismo » prend une teinte bien plus sombre : le conscrit entend le récit des atrocités subies par la prisonnière mais *cela lui est égal*, il ne pense pas faire quoi que ce soit pour changer cette réalité. Giménez aussi, virtuose de l'« aboulie, [de la] passivité et [de la] quasi-mort » (p. 32), met quotidiennement en pratique ce principe en ne prenant aucune décision : « su filosofía de la vida [...] consiste más que nada en dejar correr los problemas, postergarlos indefinidamente y esperar a que se arreglen solos » (p. 42). Cette inaction totale caractérise son quotidien : « esa costumbre tan de Giménez de perder horas enteras sin hacer nada en el café » (p. 47).

« Ne rien faire » vient chez ces personnages non seulement d'une indifférence et d'une résignation face à la réalité, mais également d'un néant de pensée. À des degrés divers, ils font preuve de stupidité, mais c'est plus clair chez Giménez qui n'a pas l'excuse de la jeunesse qu'ont María Teresa et le conscrit. Le narrateur, dont on comprend plus tard qu'il n'est autre que le propriétaire frustré de l'appartement occupé par Giménez, est particulièrement féroce dans la description de la bêtise qu'il veut attribuer à son ennemi :

Giménez se lo queda mirando, con la sonrisa ausente y límpida de las personas que en nada piensan. No entiende que la frase hecha que le ofrece Vilanova existe para que él se incline por una cosa o la otra [...] No lo capta, no lo sabe, y se lo queda mirando, sin expresión, sin ansiedad, en una nada nubosa, en una flotación de limbo. (p. 51)

Il ne comprend même pas l'alternative que lui propose son interlocuteur (celle dont je parlais quelques lignes plus haut). Relevons cet usage par le narrateur du terme de « limbes », particulièrement riche de sens : il renvoie à la fois à l'entre-deux de ceux qui ne sont ni en enfer ni au paradis – ou pas encore, en tout cas (« séjour des innocents, des justes morts avant d'avoir été sauvés par la Rédemption²⁶⁷ ») –, au caractère « pâle et terne » lorsque l'on parle d'une lumière, et au figuré, à « un état incertain, indécis²⁶⁸ ». Giménez est donc volontairement décrit comme idiot dans toute la partie qui précède celle où entre en scène le narrateur en tant que personnage de El Dueño. Mais voilà que ce gris du néant de pensée et de la bêtise se retrouve à son tour nivelé, « grisé », par le virage de la fin : dans le face-à-face avec le propriétaire, on sent bien que Giménez n'est pas aussi idiot qu'on nous l'a présenté, qu'il est même rusé et feint seulement l'imbécillité dans un but de manipulation. Dans cette partie de dialogue particulièrement jouissive que l'on

²⁶⁷ Dictionnaire *Trésor* [en ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/limbes/substantif>

²⁶⁸ *Ibid.*

pourrait nommer la bataille de la conjugaison, la formulation de Giménez met en lumière le fait qu'il n'a pas l'intention de payer son loyer : « Lo que dice en esa hoja es palabra santa para mí. [...] Y te lo estaría pagando ya entrando el mes que viene » (p. 131). El Dueño lui fait remarquer que cet usage du conditionnel met en évidence la fausseté de ses intentions, ce à quoi le vieillard répond qu'il ne s'agit que d'une maladresse de langage, que c'est parce qu'il ne parle pas aussi bien que lui, dont il connaît le statut d'écrivain – et de le flatter, lui disant à quel point il serait ravi d'apprendre des choses intelligentes grâce à lui. « Lo que pasa es que yo no tengo tus conocimientos. Uso una palabra, uso otra, de pronto no la pego. No soy como vos, que te las sabés todas. Todo el castellano te sabés vos. » (p. 134). Et nous revoilà devant la figure du double : le roman nous donne la sensation que Giménez est à la fois un idiot (dans l'imagination du narrateur) et un manipulateur rusé (dans le plan du réel de l'univers fictionnel). Il s'identifie d'ailleurs au personnage du film *L'Homme aux deux têtes* sur lequel il tombe au hasard d'une séance de zapping – certes, pour des raisons autrement plus prosaïques que celles impliquées par notre interprétation de lecteur, qui se situe sur un plan symbolique – : à l'image de ce personnage raciste sur le corps duquel a été greffée la tête d'un homme noir, Giménez sent une véritable contradiction entre la volonté (de sa tête) et l'action (de son sexe, impuissant quand lui ressent du désir, et réactif face à l'épave qu'est devenue sa belle-mère) : « ¿No les ocurre, acaso, a su pito y a él, lo mismo que les ocurría al racista y al negro : que nunca querían los dos lo mismo, que nunca les gustaba a los dos lo mismo, que tiraban siempre uno para un lado y el otro para el otro [...] ? » (p. 79-80). Sa tête dit blanc, son corps dit noir ; la description qui est faite de lui dit noir (ce n'est qu'un imbécile), son rôle dans le dialogue final dit blanc (il est rusé).

b) La couleur grise

Nos trois personnages sont donc identifiables au gris à travers deux procédés, le mélange des couleurs et l'entre-deux ; mais ils le sont aussi car ce sont les protagonistes de romans gris : contaminés lexicalement par la couleur grise. C'est d'abord, dans *Dos veces junio*, le Río de la Plata et sa couleur toujours indéterminée, éteinte : « El color y el brillo de todas las cosas cambiaban a lo largo de las horas del día, con la variación de la luz del cielo; la excepción a la regla era el riachuelo que señalaba el límite de la Capital, que no mostraba nunca un color o un brillo determinados. » (p. 151). Avec cette notion de fleuve comme limite, on a l'impression que le décor dans lequel évoluent les personnages est comme encerclé de gris. C'est la couleur de l'opacité, le gris de l'eau servant aussi à cacher les crimes :

Se veía un cielo casi blanco ahora [...]. Pero el agua sucia, siempre quieta y espesa, se veía igual.

“Lo que se hunde ahí”, dijo el doctor Mesiano señalando hacia abajo, “no se encuentra nunca más”. (p. 153)

Mesiano ne parle pas du crime, mais le lecteur sait très bien ce qui est tombé dans l’eau. Bien sûr, on entend deux « nunca más » complètement antagoniques dans cette réplique : d’une part celui du personnage évoquant l’impunité dont il pense bénéficier grâce au fait que l’on ne retrouvera « plus jamais » les preuves les plus essentielles, les cadavres, et d’autre part celui du rapport effectué par la CONADEP²⁶⁹, la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, sur les crimes perpétrés durant la dictature et visant à « ne plus jamais » permettre de telles atrocités²⁷⁰. L’adjectif « sale » qui se rapporte à l’eau entre quant à lui en résonance avec la formule de « guerre sale », « guerra sucia », que les militaires ont maintes fois invoquée lors des procès qui les incriminaient²⁷¹. Le narrateur mentionne aussi les portes grises du centre de détention où il se rend avec son chef, des portes qui se fondent dans le gris des murs et encore une fois marquées par la notion d’opacité : « había unas ocho o diez puertas de metal, puertas grises y opacas, [...] que de no ser por una ínfima abertura ranurada que servía para ver sin ser visto, habrían conseguido parecerse al muro que las conectaba. » (p. 119). Pilar Calveiro s’arrête aussi sur ce détail : « las puertas eran grises y del lado de adentro había una planilla que se debía llenar con los siguientes datos : nombre del interrogador, grupo al que pertenecía el secuestrado, número de caso, etc²⁷² ». Tout se passe comme si les employés-machines étaient conditionnés par l’environnement gris pour ne pas se distinguer les uns des autres, et ne rien remettre en question. Le gris envahit à tel point le décor de *Dos veces junio* qu’il touche aussi le domaine du football, élément pourtant extrêmement valorisé par le narrateur-protagoniste, même si, je le rappelle, la description de la défaite de 1978 au milieu du roman est vécue par lui et par bien d’autres comme dramatique. C’est ainsi qu’il mentionne dans l’épilogue l’information lue dans le journal de la nouvelle défaite de la sélection argentine pendant la Coupe du Monde de 1982 en Espagne : « Las

²⁶⁹ Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, *Nunca Más*, Buenos Aires, Eudeba, 1984. URL: <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/>.

²⁷⁰ « Las grandes calamidades son siempre aleccionadoras, y sin duda el más terrible drama que en toda su historia sufrió la Nación durante el período que duró la dictadura militar iniciada en marzo de 1976 servirá para hacernos comprender que únicamente la democracia es capaz de preservar a un pueblo de semejante horror, que sólo ella puede mantener y salvar los sagrados y esenciales derechos de la criatura humana. Únicamente así podremos estar seguros de que NUNCA MÁS en nuestra patria se repetirán hechos que nos han hecho trágicamente famosos en el mundo civilizado. », Prologue. URL: <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/>.

²⁷¹ Le procureur Julio Strassera résume ainsi cet argument des accusés : « Particularmente deleznable resulta el argumento de la « guerra sucia », esgrimido hasta el cansancio como causa de justificación. Se nos dice así que esto fue una guerra —a la que para cohonestar los inhumanos procedimientos utilizados en su desarrollo se califica como no convencional— y que en todas las guerras se producen episodios crueles, que aunque no queridos son su consecuencia necesaria. ». URL: <http://www.desaparecidos.org/arg/doc/secretos/fiscal02.htm>.

²⁷² Pilar CALVEIRO, *Op. cit.*, p. 139.

fotos turbias y grises muestra una hilera de cabezas gachas. La imagen se torna irremediabilmente sombría, a pesar del destello de la luz meridional de Cataluña. » (p. 160). Les « têtes baissées » sur fond gris sont une bonne description de la société silencieuse et impuissante de ces années ; et c'est précisément en juin 1982 qu'est définitivement perdue la guerre des Malouines.

Mais la grisaille (j'emploie le terme au sens de « absence de relief, d'intérêt, de personnalité ; atmosphère morale où règne la monotonie, l'ennui²⁷³ ») est bien plus envahissante dans *Ciencias morales*, avec une protagoniste définitivement condamnée au gris : le narrateur décrit son enthousiasme à l'idée de « briller auprès des collègues » (« el día en que por fin coseche los frutos de su empeño, descubriendo a los alumnos que fuman en el colegio, se lucirá ante los colegas y en especial ante el señor Biasutto. » (p. 104-105)), et c'est justement la stratégie qu'elle emploie, celle de faire le guet aux toilettes, qui va par son échec réaffirmer le caractère éteint et passif de la jeune fille. Elle évolue dans un décor gris, marqué par l'omniprésence des nuages associée à la morosité ambiante, qui m'évoque le « ciel bas et lourd [qui] pèse comme un couvercle » du poème de Baudelaire²⁷⁴ : « el cielo de la ciudad se ha ensombrecido [...] y cae un acento espeso sobre la noche que se acerca. No es posible indicar con nitidez de dónde surge esa especie de congoja, pero se la puede tocar lo mismo que al aire. » (p. 36). Et encore cette allusion à l'opacité, qui renvoie à une réalité floue dans laquelle s'engluent les personnages : « el aire de otoño de la ciudad oprime por su opacidad no menos que por su peso. » (p. 93). Et même lorsque le ciel est bleu, le collège, dont on insiste toujours sur l'hermétisme spatial, ne perd jamais la nébulosité qui le caractérise : « Una luz de día nublado flota siempre en los claustros del colegio ; nada cambia que afuera brille el sol o no brille el sol. » (p. 18). On dirait que cette espèce de brume sert à la fois à exprimer la morosité du quotidien au collège et à cacher à ses occupants – comme le ferait un couvercle en quelque sorte – la réalité politique, la gravité de ce qui se déroule à l'extérieur ; l'auteur dit d'ailleurs avoir tenu, on l'a déjà évoqué plus haut, à préserver l'aspect positif de l'institution en tant que lieu de « circulation du savoir ». Si nous nous attardons encore un peu sur le lexique des nuages et de la nébulosité, notons que cette dernière caractérise également Giménez et sa maigre intelligence : « se lo queda mirando así, sin expresión, [...] en una nada *nubosa*, en una flotación de limbo. » (p. 51). Ici, ce n'est plus le nuage de l'ignorance et de l'inconscience politique mais bien la stupidité, la pensée qui flotte, anesthésiée.

²⁷³ Dictionnaire *Trésor* [en ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/grisaille>.

²⁷⁴ « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, / Et que de l'horizon embrassant tout le cercle / Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits », « LXXVIII – Spleen ». Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, Paris, Flammarion, 1991, p. 117.

La couleur grise et l'obscurité caractérisent aussi l'espace de *Ciencias morales* : les murs qui se distinguent à peine des portes comme dans le centre de détention de *Dos veces junio* (« La puerta de salida que da a la calle Moreno [...] apenas si se distingue del muro grisáceo al que viene a interrumpir. » (p. 35)), le sous-sol (« ese mundo de techo apretado es apenas más lúgubre que el resto de los claustros y dependencias del colegio » (p. 34)), les escaliers (« los de tercero décima inician el ascenso por las escaleras grises. » (p. 98)). Tout contribue à l'opacité, au fait d'occulter un pan de la réalité ; et même quand l'histoire se déroule hors du collège, la dissimulation reste prégnante, comme à ce rendez-vous entre María Teresa et Biasutto qui émoustille tellement la jeune fille : « acuerdan verse el lunes a las siete de la tarde en un bar de luces bajas » (p. 127). La protagoniste semble avoir un goût prononcé pour l'obscurité, dans la mesure où elle se sent particulièrement bien dans les toilettes – précisément là où c'est le plus sombre :

A veces simplemente pasa que la jornada transcurre en la suspensión espesa de un aire turbio. En cualquiera de esos días, la luz siempre disminuida que ingresa en los baños por el filtro esmerilado de las ventanas altas, decrece hasta permitir el imperio pleno de las formas tan sólo insinuadas. (p. 169)

C'est une réalité « filtrée » qu'elle préfère vivre : on a ici l'impression que son ignorance de la réalité extérieure est bien volontaire. On observera un peu plus loin cet auto-aveuglement qui renvoie sans aucun doute à l'ambivalence du rôle de la société dans le contexte dictatorial. Étrangement, cet espace sombre représente un refuge pour la jeune fille contre l'« opacité » qui règne selon son propre point de vue sur le collège ; c'est un lieu où elle arrive à se concentrer, elle qui malgré son zèle au travail se distrait facilement :

En los días de nubes gruesas y cielo encapotado, que a esta altura del año y del otoño son muy frecuentes, cuando explota la opacidad en cada rincón del colegio, María Teresa se entrega doblemente a la sensación de que meterse en el baño es guarecerse. Juraría que en días así [...] ella escucha mejor y huele mejor. (p. 169)

On note entre parenthèses cette nébulosité lourde, toute baudelairienne, dans le terme « encapotado » (le dictionnaire de la Real Academia définit « encapotar » comme « [dit du ciel] se recouvrir de nuages orageux²⁷⁵ »). Ce qui est extrêmement cruel, terriblement ironique, c'est que cet espace sombre qui donne une espèce de clarté rassurante à l'esprit de la jeune fille va s'avérer le lieu par excellence de la noirceur, celui du viol qui détruit toute certitude : pour avoir voulu échapper au gris elle tombe dans le noir le plus total.

Son quotidien aussi est gris, d'une manière générale mais encore plus quand elle doit se passer momentanément de son petit rituel de surveillance des toilettes des garçons (Biasutto l'y a surprise une première fois et désapprouve d'abord sa méthode, à cause de la saleté de l'endroit) :

²⁷⁵ *Diccionario de la Real Academia* [en ligne]. URL: <http://lema.rae.es/drae/?val=encapotado>.

« Los días se le hacen más apagados, eso sí. Su idea de la vida nunca involucró intensidades, pero en este tiempo se aburre bastante. » (p. 182). Une vie ennuyeuse et même mélancolique, avec une mère dépressive et un frère absent (jeune militaire qui manque de peu d'être envoyé au combat aux Malouines) qui envoie des cartes postales marquées elles aussi par la couleur grise : « Se ve el corte abrupto de la costa contra el mar y el azul espeso de las aguas sin rompiente, que de tan oscuro se torna gris metalizado [...]. Es un mar que luce quieto. [...] Es quieto y oscuro como los secretos que nunca van a revelarse. » (p. 183). Cette quiétude et cette obscurité de l'eau rappellent l'élément aquatique associé à la mort dans *La pérdida de Laura*, et plus encore, elles font écho à l'eau trouble où disparaissent les cadavres de *Dos veces junio*.

Après le ciel et l'espace, changeons encore d'échelle pour observer le gris des vêtements : c'est la robe de chambre sans couleur de María Teresa (« entra en una bata sin color y la cierra hasta el cuello » (p. 19)), son mouchoir dont on ne précise pas la couleur mais qui fait la transition entre le noir du pullover et le blanc du chemisier (« Lleva [...] siempre consigo un pañuelo de mujer, discretamente oculto entre la manga prieta de su pulóver negro y los volados blancos de la manga de su blusa » (p. 62)), les pantalons de l'uniforme des garçons (« sus pantalones grises y pesados caen hasta apoyarse en los zapatos negros » (p. 66)), les chaussettes de l'élève Valenzuela qui désobéissent à la loi des chaussettes bleues (p. 68), le costume du fonctionnaire qui prononce un discours le 25 mai (« un traje gris oscuro y una corbata al tono » (p. 96)), et la cendre de la cigarette de Biasutto qui parsème son vêtement (p. 145). Les visages, et en particulier celui de María Teresa, sont ternes au point de se fondre dans le gris des vêtements. Elle-même est consciente de sa propre fadeur lorsqu'elle se regarde dans le miroir :

Se mira como es : el flequillo geométrico, los anteojos de siempre, la cara redonda, la boca ausente, la palidez. Se encuentra como siempre : un poco insulsa. Sabe que no es agraciada, lo sabe desde chica, pero cuando ha querido pensarse como fea, tampoco ha conseguido convencerse. Las feas muchas veces atraen, lo sabe por esa cantante, Barbra Streisand, que a su hermano algo le gusta. (p. 88)

On retrouve le gris en tant que négation du blanc et du noir tout à la fois, ce « ni-ni » qu'elle déplore. Mais elle trouve également peu d'intérêt à l'observation des visages des élèves lorsqu'elle les surveille, comme ce jour où ils sont punis collectivement parce que l'un d'eux a pouffé de rire en présence du directeur (la punition consiste à ne rien faire pendant une heure, ils s'ennuient à mourir) : « Recorre otras caras, casi siempre insípidas » (p. 43). Tout se passe comme si l'insipidité menaçait tous les visages ou les regards par son éventualité, même celui de Baragli qui pourtant

plaît à María Teresa : « Baragli la mira, y con fijeza, aunque también con una expresión de indolencia que *podría tomarse por insípida*²⁷⁶. » (p. 43).

Chez Giménez, c'est la lassitude d'une vie éteinte et résignée marquée par l'obscurité. Le narrateur, dont on a vu qu'il se plaisait à submerger son personnage dans la morosité la plus totale, donne le ton en débutant l'histoire la nuit, avec cette première phrase qui met en scène un vieillard éreinté : « Tengo para mí que Giménez, tarde en la noche, arrastra los pies cuando entra en la cocina. Está cansado, las piernas sinuosas y como de tela, acechadas por calambres, quebradizas. » (p. 9). C'est le gris d'une vie en train de s'éteindre mais aussi le gris de la fadeur : l'insipidité est le lot de Giménez autant que celui de María Teresa. La salière qui se répand à travers le trou de la poche de sa robe de chambre prive son œuf dur de goût et le force à « se résigner à l'insipide » (« a su presión arterial [...] no le vendrá nada mal esta resignación a lo insulso. » (p. 13)). Et chez ce personnage aussi, la fadeur est envahissante, puisque c'est la réalité tout entière qui en est contaminée : « el sonido del timbre no puede haber provenido del sueño, tiene que pertenecer sin dudas a la insulsa realidad que lo rodea. » (p. 67). Son visage est si perpétuellement morne qu'il a fait de lui pour toujours l'image vivante de l'échec : « [Elvira] lo encuentra a Giménez abstraído, con la espalda encorvada y la expresión mustia que tanto aire de derrota le imprime desde hace años. » (p. 44).

Les vêtements gris ne manquent pas au tableau dans ce roman non plus. Giménez porte des caleçons blancs mais le narrateur prend soin de s'arrêter sur leur « lavage imparfait ou sporadique » (p. 62) ; ils sont même tellement sales que son entrejambe le démange régulièrement. Le pantalon gris entre en scène après l'échec de la relation sexuelle avec la jeune prostituée du neuvième chapitre, et il suffit de visualiser la description (le caractère nominal de la phrase renforce même cet aspect visuel : dépouillé du verbe, l'ensemble apparaît dans sa fonction de tableau) pour comprendre que le narrateur recherche le stéréotype de la déchéance, de la disgrâce : « Mientras ella saca la plata y la cuenta, Giménez se viste. Los calzones blancos que van hasta las rodillas, la camiseta sin mangas, las medias de streech [sic], la camisita celeste, los pantalones grises, los mocasines sin lustrar. » (p. 82). À l'image des chaussures, le tout n'est vraiment pas brillant.

Le milieu dans lequel vit Giménez est, on pouvait s'y attendre, tout aussi gris. Le manque de lumière de son appartement et son atmosphère oppressante sont soulignés avec insistance. Dans cet extrait nous pouvons voir comment le côté positif que laisse entrevoir la description

²⁷⁶ Je souligne.

(encore que, d'une façon déjà pleine de réserve) n'est là que pour mieux être désavoué ensuite par l'adversatif « pero » :

Se supone que el patiecito cuenta entre las ventajas que tiene su departamento. Es interno y en planta baja, y si no fuera por el patiecito no recibiría nada de luz : lo mismo daría vivir en un sótano o en una caja cerrada. Pero la verdad es que tampoco es tanta la luz que recibe. El patio es chiquito[...] y el propio edificio, en combinación con el edificio antiguo, lo encajona y le imprime el neto carácter de un pozo. (p. 24)

La malchance de Giménez touche presque à la malédiction, puisque en sa présence, dans la narration, un appartement n'est pas loin de ressembler à un sous-sol et une cour intérieure se transforme en puits. Quand l'été se termine, cet habitat lugubre est frappé du même terme évoqué plus haut dans *Dos veces junio* et *Ciencias morales* : l'« opacité ». Le gris comme association de deux éléments antagoniques refait son apparition dans la lueur « opaque et terne » : « impera un relumbre opaco y mustio que tiene tanto de la luz como de su enemiga la sombra » (p. 24). La pénombre n'a qu'une utilité, celle de camoufler un peu les toiles d'araignées qui jonchent l'appartement du vieillard. La scène de famille du cinquième chapitre, dont le contexte est déjà affligeant (la fille qui rend visite à ses parents est déprimée par sa vie conjugale, et Giménez et sa femme se réunissent à contrecœur dans la même pièce et font semblant d'être ensemble devant elle), est visuellement navrante :

Una única lamparita de escasísimo voltaje, que para peor parpadea cada tanto, tiene la función de evitar que esta parte de la velada transcurra en completa oscuridad. No deja de haber un beneficio en esta penumbra impensada : las telas de araña, que coronan cada vértice de las paredes con el techo, pierden así notoriedad. (p. 44)

L'élément positif « lámpara » affublé du diminutif d'une part, et l'adjectif à connotation négative « escaso » rehaussé par le superlatif absolu d'autre part, donnent l'impression d'une fatale atténuation de chaque terme. L'air vicié et les mauvaises odeurs complètent ce tableau gris de la déchéance dans lequel se fond parfaitement le personnage de Giménez – on relèvera encore une fois l'apparition du terme de « nuage », par ailleurs :

Elvira preparó galletitas de limón [...]. Se le quemaron en el horno, y el aroma de lo que se chamusca se mezcla en el aire de encierro del departamento con las *nubes* ácidas que despide, desde el baño, la pila de pañales ya colmados que doña Irma ha nutrido y que su hija Elvira junta pero no tira. (p. 40)

Le « nuage » s'étend donc non seulement à la couleur, mais aussi à l'odeur, comme si le gris était par excellence la couleur pestilentielle. J'aurai l'occasion de revenir sur cette écriture ludique de la morosité dans le troisième chapitre.

c) Des figures de l'indécision

Nos personnages englués dans le gris du ciel, de leur habitat, de leurs vêtements, ont donc beaucoup de choses en commun. L'indécision est l'une d'elles, qui se manifeste à travers le terme de « seuil », « umbral », présent dans les trois romans et à chaque fois précisément en rapport avec ces personnages. Ce sont des gens qui ne franchissent pas les seuils²⁷⁷. C'est d'abord le conscrit, qui n'entre pas dans la maison de son chef, le docteur Mesiano, bien qu'il soit amené à stationner devant de façon régulière : « en menos de una hora estaré tocando el timbre de la casa del doctor Mesiano, cuyo umbral conozco tanto. » (p. 167). Cette interdiction de passer, due principalement au fait que Mesiano refuse que l'on voie sa femme handicapée, est d'autant plus remarquable qu'elle se répète deux pages plus loin, quatre ans plus tard sur le plan de l'histoire : le conscrit devenu étudiant de médecine veut rendre visite à son ancien chef pour lui présenter ses condoléances, ayant appris la mort de son fils à la guerre des Malouines. Il frappe à sa porte, une domestique lui dit dans l'entrebâillement que le docteur Mesiano est absent mais qu'elle va le prévenir de sa visite par téléphone. Le terme de « seuil » refait son apparition : « [La muchacha] cierra la puerta. Me siento, sin tener otra cosa que hacer, en el umbral de la vereda. » (p. 169). Elle lui donne l'adresse du beau-frère de Mesiano, où ce dernier l'a invité à venir le voir ; mais le fait est que jamais il ne franchira le seuil de cette maison-là. Symboliquement, ces détails spatiaux nous incitent à penser que le conscrit ne fait pas *exactement* partie du même monde, qu'il est dans un entre-deux. Quand je parle de figures de l'indécision, c'est donc dans deux sens différents : l'expression renvoie soit au fait que nos personnages ne parviennent pas à se décider (à franchir le pas, par exemple), soit parce que c'est nous, lecteurs, qui ne parvenons pas à décider à quel camp ils appartiennent, en l'occurrence le camp des coupables ou des complices de la dictature, ou celui des innocents. Dans un même ordre d'idée, María Teresa se tient dans l'« embrasure » de la porte (p. 45) – pour contrôler ce qui se passe à la fois dans la salle de classe et hors de celle-ci ; et Giménez, nous l'avons vu, reste sur le « seuil d'un sanglot » : « Un temblor insinuado, como de umbral de sollozo, le aqueja la expresión. » (p. 55).

Si nous observons non plus l'espace métaphorique représenté par les portes²⁷⁸ mais ce qui se passe concrètement, les moments d'indécision – ou d'incapacité à assumer une décision prise –

²⁷⁷ Détail intéressant, la photographie en noir et blanc de la couverture de *Cuentas pendientes* dans l'édition d'Anagrama représente un pied devant le pas d'une porte.

²⁷⁸ Il y aurait aussi beaucoup à dire sur la récurrence des murs dans *Ciencias morales*, mais nous nous éloignerions du sujet, l'essentiel étant l'idée d'hermétisme qu'ils véhiculent.

et de faiblesse de caractère sont omniprésents. Chez le conscrit ce genre de difficulté commence dès les premières pages : il a pris la liberté de corriger la faute d'orthographe du carnet posé sur la table, mais se torture ensuite l'esprit à l'idée d'avoir mal fait : « *Tal vez* yo había obrado mal, y por eso me sentía observado. Era la impresión que me daba el sentimiento de culpa. Cuando uno obra mal se siente mirado, no importa cuán solo se encuentre. Y yo *acaso* había obrado mal » (p. 15). Il veut revenir en arrière (« Pensé en borrar el trazo que había agregado » (p. 17)), et ne le fait pas uniquement parce que c'est matériellement impossible. C'est une personne encline aux concessions, très prête à « mettre de l'eau dans son vin » : la faute d'orthographe lui apparaît d'abord comme insupportable, mais il est prêt à faire une concession à son propre principe de rigueur linguistique au nom du respect de la hiérarchie : « al fin de cuentas, no cambiaba el sentido de la frase. » (p. 17). Le doute sur la décision à prendre, autrement dit camoufler ou non cette correction qu'il s'est permise à tort, s'étend sur trois sous-chapitres (VII, XI, XIV), pour finalement conclure sur le fait qu'il ne changera rien. L'hésitation touche également les gestes du corps, comme en témoigne le passage consacré à la Ford Falcon (voiture de prédilection des escadrons de la mort pour enlever les opposants) ; le jeune homme a du mal à la conduire, trop habitué au levier de vitesse de la Fiat de son père : « tanteaba en el vacío por unos segundos, y sólo entonces recordaba que en el Falcon los cambios había que hacerlos arriba. El doctor Mesiano se fastidiaba con esas vacilaciones mías [...]. » (p. 29). Comme on pouvait s'y attendre, le texte est jonché de « peut-être », qui renvoient autant à des détails impersonnels (« Quizás a esta hora no estuviese en su casa, quizás hubiese ido directamente al estadio. » (p. 56)) qu'à des questionnements plus sérieux, comme si le protagoniste-narrateur était tiraillé entre sa propre pensée balbutiante et le désir de satisfaire ses supérieurs. Par exemple, quand le sergent lui demande ce qu'il pense de la fameuse question de l'âge auquel on peut commencer à torturer un enfant, il préfère d'abord ne pas se prononcer (« “Desconozco, mi sargento”, dije yo » (p. 26)), puis, devant l'insistance de l'autre à connaître son opinion : « Deje pasar un instante y le propuse : “A partir del momento en que la Patria lo requiera”. Fue una respuesta *acaso* demasiado genérica, pero, a mi modo de ver, dejé conforme al sargento Torres. » (p. 26). Ne pas se prononcer, c'est prendre le moins de risque possible : ne pas prendre de décision, c'est ne pas se compromettre. On peut supposer que, s'il ne fait rien pour aider la prisonnière qui l'appelle à l'aide, c'est aussi parce qu'il ne parvient pas à décider quoi que ce soit, par peur de se compromettre. On retrouve ici la perception qu'a Hannah Arendt de Eichman, figure dont l'absence de décision est un élément essentiel à comprendre : « Eichmann n'était ni un Iago, ni un Macbeth ; et rien n'était

plus éloigné de son esprit qu'une décision, comme chez Richard III, de faire le mal par principe²⁷⁹ ».

C'est aussi un « peut-être » qui marque l'incapacité du protagoniste-narrateur à assumer ses propres défauts, comme dans ce passage où il est rassuré que le caporal Leiva se fasse sermonner par le sergent pour ne pas avoir noté qui était l'auteur du message ni à qui il s'adressait, manque de rigueur qui sert à le mettre, lui, hors de cause : « Yo pensé con alivio, y acaso con egoísmo, que el detalle de la corrección de la falta de ortografía ya no iba a ser detectado. » (p. 35). L'incertitude quant à ses propres motivations nous rappelle celle de María Teresa évoquée plus haut, lorsque dans un bar où il attend la fin du match de football, il profite d'un moment où un client part aux toilettes en laissant une radio sur sa table pour s'en approcher et coller son oreille contre l'appareil : « Yo no era tímido, pero tampoco confiado, y lo que estaba haciendo me resultó un tanto impropio. *Tal vez* me venció la ansiedad por escuchar un poco el partido, *tal vez* me confié al saber que nadie me estaba viendo. » (p. 67). Voilà une curieuse manière de ne pas assumer ses propres actes – car il fait marche arrière, voyant l'homme revenir : « Me pareció que me miraba, y quise irme. » (p. 67). Le fait de changer d'avis va dans le même sens que le fait de ne pas être sûr : « Había tomado esa dirección sin estar nada seguro de cómo debía proceder. [...] No sin alivio cambié de ruta : dejé el camino que llevaba a la casa del doctor Mesiano y torcí hacia la avenida del Libertador. » (p. 56-57). Ici la trajectoire décrite donne une impression de zigzag, figuration spatiale de la maladie de l'hésitation dont souffre le protagoniste. Et, enfin, c'est l'incertitude quant à l'interprétation de l'attitude d'autrui, en l'occurrence celle de Mesiano : « El aire familiar del encuentro y la satisfacción de volver a vernos después de varios años explican sin duda ese tono de camaradería. » (p. 180).

L'indécision est encore plus omniprésente dans le quotidien de María Teresa, et comme nous avons pu le voir, elle est double : non seulement c'est un personnage indécis, mais c'est une personnalité dont on n'arrive pas à décider en tant que lecteur s'il est si négatif que cela. L'écriture mime constamment le balancement, et la récurrence de la conjonction de coordination « ou », ainsi que toutes les manières de dire « peut-être » en espagnol, vont dans ce sens : « Ve, o cree ver, que Capelán mueve un poco los dedos [...]. *Tal vez* los ha movido un poco. *Tal vez* ha frotado con ellos el hombro de Marré. » (p.17) ; « Y entonces aprecia, o cree apreciar, un lento cerrarse de los ojos de Marré » (p. 18). Soit dit en passant, il y a dans cette indécidabilité quelque chose de l'ordre du fantasme sexuel, qui brouille un peu la perception de la jeune fille : si elle « croit » voir ces choses répréhensibles, c'est non seulement parce que son zèle la pousse à

²⁷⁹ Hannah ARENDT, *Op. cit.*, p. 1295.

vouloir être extralucide, mais aussi parce que son imagination s'envole à chaque fois qu'elle s'abandonne à l'observation des corps masculins – ou ici, en l'occurrence, du possible contact entre les corps masculins et féminins des élèves. C'est ce que nous laisse penser sa réaction disproportionnée lorsqu'elle voit effectivement, en-dehors du collège, Dreiman (une fille) s'appuyer « *clairement* » (p. 28) sur Baragli (l'adolescent qui lui fait le plus d'effet tout au long du roman) ; c'est son zèle mais aussi et surtout sa jalousie qui la poussent à sévir, puisque le narrateur nous dit que cette vision « lui fait du mal » : « María Teresa reacciona de inmediato, a pesar de que esta visión la daña, o en razón de que esta visión la daña. » (p. 27). Comme chez le conscrit, lorsqu'elle ne sait pas se décider entre telle ou telle attitude, ce sont la réserve, l'absence de réaction, la non-implication qui dominant : elle sait qui a pouffé de rire en présence du directeur mais après avoir hésité, elle décide de ne rien dire. Le passage consacré à ce que l'on pourrait appeler un dilemme gris vaut la peine d'être cité en entier :

Se pregunta qué tiene que hacer : si decirlo o no decirlo. No puede dudar, si acaso va a decirlo tiene que hacerlo de inmediato. No sabe qué hacer. Por una parte teme, y no sin motivo, que si se queda callada los alumnos puedan pensar que ese silencio es complicidad, porque ellos saben que ella sabe. Entonces debería tomar la palabra y declarar : « Fue Servelli ». Pero por otra parte advierte que lo que el señor Prefecto está buscando no es solamente determinar quién fue el que se rió, sino algo más [...] : que el que fue lo confiese, o que el compañero del que fue lo denuncie. Para que este propósito se cumpla, María Teresa debe abstenerse.(p. 40)

On pressent une certaine mauvaise foi dans ce développement sur les motifs pédagogiques de son retrait : si elle se tait, n'est-ce pas tout simplement parce qu'elle a mis trop de temps à réagir ? Quelques lignes plus bas, la conclusion me donne raison, ou plus précisément admet les deux motifs (l'argument pédagogique et la lâcheté) sans trancher : « debe quedarse estrictamente callada. Y así se queda, de hecho, a medias por la decisión de callar y a medias por lo que dura su indecisión » (p. 40). L'incapacité à savoir quoi faire a bien souvent comme origine l'incapacité à savoir interpréter la réalité : si Baragli la provoque, elle doit sévir, mais voilà, elle n'arrive pas à décider si l'attitude de l'adolescent relève vraiment de la provocation (« No se decide a pensar que es sarcasmo, o peor que el sarcasmo : lascivia [...]. Baragli no se está burlando de ella ni tampoco le dirige, estrictamente hablando, una mirada de varón, y no obstante, María Teresa está segura, no hay plena inocencia en esos ojos » (p. 44)) ; et finalement, comme précédemment, elle fait comme si de rien n'était : « María Teresa se anticipa a estas alternativas y en consecuencia nada hace. Trata de mirar otras cosas, otras caras » (p. 44). Si nous relevons les autres occurrences de « decisión » et de « indecisión », il apparaît très clairement que c'est le deuxième terme qui domine, le premier n'étant formulé (tantôt sous la forme du substantif, tantôt sous la forme du verbe) que négativement ou bien tourné en dérision: « Extrañamente o no, ella no alcanza a decidirlo, no la mira en absoluto » (p. 45) ; « un efecto que perdura más allá de toda decisión »

(p. 46) ; « toma la decisión capital de lo que será su proposito más importante en los días que sigan : sorprender a Baragli » (p. 47) ; « Entra ahí, con una mezcla inusitada de decisión e indecisión » (p. 82) ; « Prueba a sonreír : quiere saber qué gesto le queda mejor, si la seriedad o la sonrisa. No se decide. [...] Una solución intermedia, que no sea ni una cosa ni la otra, es la que se resuelve como su expresión insulsa, que es la más habitual » (p. 88) ; « No sin largas dudas, por fin se decide y se quita la bombacha » (p. 109). Il est difficile d'imaginer quelqu'un de plus hésitant, caractéristique qui d'ailleurs la rend agaçante auprès du lecteur.

Dans la nébuleuse de l'hésitation, Giménez n'est pas en reste, bien sûr. La scène de l'œuf cru et de l'œuf dur, qui inaugure le roman et que j'ai déjà évoquée, peut être considérée comme une entrée en matière assez comique de la figure de l'indécision : Giménez, insomniaque, hésite un moment devant son réfrigérateur ouvert, face à deux œufs, l'un cru et l'autre dur (qu'il n'a pas eu le temps de manger car sa femme l'a interrompu, mais qu'il a remis à côté de l'œuf cru). Il les prend tous les deux, les pose sur la table et les fait tourner pour déterminer, selon la vitesse de rotation, lequel est le cuit. Il se rend compte au moment où le liquide se répand sur son pantalon de pijama qu'il s'est trompé de « critère de décision » : « Hizo la prueba con relativa pericia, pero confundió a todas luces el criterio de la decisión. ¿Cuál era el que giraba ligero : el crudo o el cocido ? » (p. 13). Il y a les mauvaises décisions, comme celle-là, ou, plus grave, celle qui est allée jusqu'à lui faire perdre une propriété pour avoir été mal conseillé (p. 52), mais aussi et surtout, chez lui comme chez le conscrit et María Teresa, une incapacité à prendre des décisions simples. Lorsqu'il oublie la partie du journal qui l'intéresse sur le comptoir du bar (les pages consacrées aux courses de chevaux), il n'arrive pas à se décider à aller les chercher une fois qu'il s'est assis à sa table : « Le pasa lo mismo en todas las ocasiones, y le cuesta sobremanera tomar la simple decisión de volver sobre sus pasos y revertir eso que ha hecho. » (p. 30). L'impuissance et l'absence de décision le touchent jusque dans les gestes les plus insignifiants ; et lorsque quelqu'un frappe à sa porte, le malheur se manifeste sous la forme d'une double possibilité, là encore marquée par l'indécidabilité (ce ne peut être que le propriétaire qui vient lui demander des comptes ou sa femme qui vient lui pourrir la vie) : « Tan abatido está Giménez con todo, que *ya no sabe cuál* de las dos alternativas prefiera, cuál lo agobia menos, cuál lo complica más. Que sea lo que Dios quiera, total a él ya nada le importa. » (p. 68). Le narrateur dit même de l'hésitation qu'elle l'« écrase », comme si c'était un ennemi personnifié : « Otro bache de vacilación lo aplasta. » (p. 123) (là, il hésite devant l'attitude à adopter face au propriétaire qui vient lui demander ses quatre mois de loyer en retard). Une espèce de maladie de l'hésitation semble rajouter une couche de malaise à sa misère quotidienne, à la sensation d'échec total. Il n'arrive pas

à distinguer les sonnettes de son appartement et de l'immeuble et, là encore, la mauvaise décision succède la plupart du temps à l'hésitation et le ridiculise :

No se da cuenta de cuál de los dos timbres es el que acaba de sonar, si el de la puerta del departamento o si el de la puerta de calle. Por lo común se equivoca, cree que es uno y es el otro. Entonces, una de dos : abre la puerta del departamento y mientras tanto, por su demora, el timbre del portero eléctrico vuelve a sonar, o bien grita saludos por el portero eléctrico mientras el que llama, pegado a su puerta, empieza a dar golpes y grita con el fin de espabilarlo. (p. 122)

Il n'est pas besoin d'en dire davantage pour conclure que la grisaille de l'indécision envahit la vie tout entière de nos trois personnages. Dans chaque roman, on le voit, cette incapacité a une fonction narrative différente : dans *Dos veces junio*, elle touche un jeune homme peu sûr de lui, qui hésite d'abord parce qu'il veut bien faire et être bien considéré, et l'indécidabilité porte sur son innocence ou sa complicité avec l'horreur en marche autour de lui ; dans *Ciencias morales*, elle fait de María Teresa un personnage flou, à la passivité et la faiblesse irritantes, et je ne peux me décider à la ranger dans un rôle complètement négatif (elle est sans doute la plus innocente des trois) ; enfin, dans *Cuentas pendientes*, l'incapacité à choisir de Giménez donne plutôt lieu à des situations burlesques, comme on vient de le voir, qui ridiculisent un personnage tout entier pitoyable – et le lecteur hésite alors, quant à lui, entre le considérer comme détestable et avoir pitié de lui. Le gris de l'indécision touche ainsi à la fois les protagonistes et le lecteur, ce dernier n'échappant pas non plus au sentiment de malaise.

d) La soumission à l'autorité ou le goût de l'indiscutable

*Cuando él brillaba, yo brillaba con él.*²⁸⁰

Luis Guzmán

L'indécision étant un défaut qui gâche la vie de ces êtres misérables, il n'est pas étonnant qu'ils trouvent réconfortant qu'autrui leur impose des règles, de telle sorte qu'ils n'aient pas à se fatiguer à décider quoi que ce soit. La soumission à l'autorité est en effet bien confortable pour les paresseux de la pensée et les individus sans personnalité. Tout se passe comme si le flou de l'identité, sans doute assez difficile à vivre, trouvait une espèce de compensation dans une

²⁸⁰ Luis GUSMÁN, *Op. cit.*, p. 14. La troisième personne renvoie au docteur Firpo, la première à Villa, le narrateur-protagoniste. Le rapport de soumission de ce dernier envers le premier est similaire à celui qui se joue dans *Dos veces junio*.

obéissance qui rend possible l'illusion d'appartenir à un groupe : le conscrit fait tout pour être assimilé à la caste militaire, María Teresa rougit de plaisir à l'idée d'être considérée comme une égale par Biasutto, et Giménez adopte le même discours que le colonel Vilanova, probablement pour lui ressembler autant qu'il le peut. Toute cette volonté d'identification passe donc d'abord et surtout par la soumission, et dans les trois cas auxquels nous avons affaire, il s'agit d'une soumission volontaire.

Le conscrit, premièrement, montre un goût très prononcé pour la clarté, la propreté, la rigueur, la certitude, un ensemble de caractéristiques merveilleusement favorisées par le microcosme militaire et le respect des règles qui y règne. On a vu l'importance qu'il accorde à l'orthographe : « Pocas cosas me contrarían tanto como las faltas de ortografía » (p. 12). Mais c'est la narration tout entière qui est caractérisée par la rigueur, la netteté, la concision : le texte se divise en deux parties dont la délimitation temporelle est claire (la deuxième se passe quatre ans plus tard), et les parties sont subdivisées en de très courts sous-chapitres numérotés en chiffres romains et intitulés par des nombres, éléments on ne peut plus déterminants et catégoriques. Comme personnage, il semble aimer la sensation de certitude que lui apporte sa routine de chauffeur du docteur Mesiano : « Media hora precisaba para mi propio aseo, media hora para el aseo del auto, y otra media hora para hacer el trayecto » (p. 41). Cette routine lui permet de toujours savoir où aller (« le digo [al doctor Mesiano] que también a mí me reconforta verlo, porque en la vida son pocas las oportunidades que tenemos de encontrarnos con alguien que sabe lo que quiere y sabe adónde va » (p. 186)), suivre un emploi du temps bien défini, et donc ne pas avoir à se poser de questions. Tout ce qui n'est pas clair et net, à l'image de la rigueur orthographique, le met mal à l'aise, le « contrarie ». Ainsi, il est soulagé de ne pas être tenté de séduire la femme de Mesiano alors que les rapports adultères entre les jeunes conscrits et les épouses ou les filles des supérieurs hiérarchiques constituent un lieu commun entre camarades à l'armée (on repense à ces « préjugés flottants » évoqués par Kohan²⁸¹), car il aurait été très perturbé des « situations équivoques » occasionnées – comme si ce n'était pas lui qui décidait : « Tomé ese hecho con sumo agrado, porque muy prontamente le había cobrado afecto al doctor Mesiano, y verme envuelto en situaciones equívocas me habría provocado gran contrariedad. » (p. 31). Incroyable ironie, il est tout à fait conscient d'être le simple rouage d'une machine (« cuando [...] se forma parte de un sistema conjunto, hay que entender que en una máquina cada engranaje funciona en relación con otros engranajes, y que en esa máquina, al igual

²⁸¹ Silvina FRIERA, « La imaginación es la impotencia, no el poder », *Op. cit.*

que en cualquier motor, hay piezas más importantes y piezas menos importantes. » (p. 79)), mais il en est satisfait et même fier, puisqu'elle fonctionne bien et que c'est en partie grâce à lui. Cet axe de réflexion sur la manière dont a pu marcher l'« appareil répressif » était d'ailleurs importante pour Kohan dans son élaboration du roman :

En un aparato represivo hay una parte de la maquinaria que funciona sobre la base de vínculos y fidelidades personales. No hay un compromiso de tipo ideológico, no se trata de una toma de conciencia en el sentido ideológico-político, sino de una simple adhesión personal. Yo no digo que esto caracteriza a toda la máquina represiva, no me propuse analizar eso, sino demostrar como, al igual de lo que ocurre con un motor, lo que lo hace funcionar depende en gran medida de piezas muy pequeñas, que pueden pasar desapercibidas, y que estarían representadas por los vínculos paternos, filiales y de adhesión personal. Y que eso anula completamente los valores propios²⁸².

C'est ainsi que le jeune conscrit déplore la rupture de cette régularité efficace le jour où il ne trouve pas son chef pour lui communiquer le message urgent évoqué plus haut (rappelons que Mesiano a quitté son poste pour aller voir le match de football) : « Ese día, sin embargo, las cosas iban a salirse de su cauce normal. La apreciada regularidad que nos permitía ser como engranajes de una máquina que nunca falla iba a interrumpirse justamente ese día. » (p. 45). L'aspect systématique est rassurant, et à l'inverse ce qui perturbe le systématisme est angoissant (de surcroît, ce dysfonctionnement en l'occurrence risque de dégrader l'image du chef, objet de l'« adhésion personnelle » du jeune). C'est également pour cette raison qu'il a choisi d'étudier la médecine, puisqu'il la considère exclusivement dans sa dimension scientifique et systématisante, ignorant complètement l'aspect humain : « ¿Qué es la medicina, finalmente ? [...] La medicina es una ciencia del cuerpo humano. Es un saber sistematizado acerca del cuerpo humano » (p. 82). Une grande partie de la narration s'attache à décrire ce « système » – sans jamais spécifier ce qu'il est : une énorme machine à tuer – qui fonctionne bien, grâce aux règles : « Cada integrante del servicio estaba obligado [...] a reportarse sin demora si se precisaba su presencia. Era uno de los requisitos fundamentales para que el sistema funcionara. » (p. 47). Rien n'est plus valorisé que ce qui est « systématique », adjectif auquel Mesiano identifie le clan militaire en lutte contre celui des *montoneras* dans le discours manichéen à vocation pédagogique qu'il adresse au jeune homme : « El doctor Mesiano cierta vez me había dicho : dos fuerzas chocaron en la formación de la Argentina : una caótica, irregular, desordenada, la de las montoneras ; otra sistemática, regular, planificada, la del ejército. » (p. 37-38). La symétrie structurelle parfaite dans la description des deux forces, de même que l'usage d'adjectifs ou participes qui riment entre eux (« caótica » avec « sistemática », « irregular »/ « regular », « desordenada »/ « planificada ») apparaissent comme une

²⁸² Guillermo PIRO, « Entrevista con Martín Kohan. Un tiempo de horror eficaz », *Op. cit.*

mise en application de cet esprit systématisant. La netteté touche aussi le monde des objets, et notamment la voiture que conduit le conscrit : la séance de nettoyage quotidienne revêt une importance narrative notable au regard de cette extrême concision des sous-chapitres, et on sent bien que le conscrit-narrateur s'attarde avec plaisir sur la description de cette routine, à travers la mention des différentes étapes et l'évocation précise du matériel de nettoyage (« trapo rejilla », « franela », « frasco de desodorante Crandall en aerosol » (p. 39-40). La satisfaction manifeste du « devoir accompli » (« había que *cumplir* con esta rutina », « mi *deber* era echar en el auto una buena cantidad [de desodorante] cada mañana ») contribue à l'image affligeante dont je parlais plus haut : imbécile heureux, il n'a besoin que d'un torchon et d'un seau d'eau, et de l'instruction qui va avec, pour être satisfait de sa journée. La clarté, il l'apprécie aussi sur les visages des gens : il s'avoue par exemple perturbé de ne pas pouvoir distinguer la sincérité de la feinte chez la prostituée qui lui est réservée par son chef, après le match de football. Il ne lui demande qu'une faveur, celle de « ne pas feindre », et alors qu'elle lui assure que face à lui cela ne sera pas la peine (« Con vos para qué » (p. 100)), il n'arrive pas à la croire : « Yo quería creerle, y no podía ». Telle un problème de mathématiques insoluble, cette incertitude semble lui gâcher le plaisir sexuel puisqu'elle occupe tout l'espace narratif consacré à ce premier moment, laissant les corps dans l'ellipse, puisqu'au sous-chapitre qui suit ce fil du récit le coït a déjà été réalisé (la jeune femme lui dit qu'elle n'a jamais pris autant de plaisir de sa vie (p. 105)) :

Yo hubiese querido entender que todo entonces era falso [...]. Pero tampoco parecían ser así las cosas. En todo caso había una parte de verdad y una parte de falsedad en lo que pasaba, aunque más no fuera una pequeña parte de verdad y una gran parte de falsedad ; y yo no acertaba a establecer cuáles eran esas partes, cuándo empezaba una cosa y cuándo cesaba la otra. No importaba cuán a mi alcance estuviera el cuerpo de esa mujer imprecisa : su verdad, si es que la tenía, se me escapaba. (p. 101)

On sent un malaise profond du personnage devant cette « imprécision », la « vérité » catégorique dont il est si friand lui apparaissant cette fois-ci comme inatteignable – ce qui est vraiment ironique de la part d'un individu qui se voile la face toute la journée, qui réussit à ne pas s'interroger sur la signification morale, la « vérité » essentielle du système assassin auquel il participe. Mal à l'aise devant l'incertitude quant à la part de feinte dans l'attitude de la prostituée, il devient violent, l'attache en lui faisant mal et lui demande de feindre d'avoir envie de s'échapper. Puisque effectivement elle le souhaite et n'y parvient pas, il obtient enfin la certitude qu'elle ne feint pas... Et face à la sensation de pouvoir qu'il s'est octroyée par cette mise en scène, il exulte, sadique : « Gemía : “Me hacés mal”, y entonces yo tuve, debo confesarlo, mi mejor noche. » (p. 107). Enfin centré sur lui-même et sur sa propre jouissance, il parvient à faire abstraction du tic qui déforme la bouche de la prostituée – signe de manque de netteté qui vraisemblablement le marque, puisqu'il en rêve quelque temps plus tard (« Soñé con la puta del tic

nervioso » (p. 154)). Le physique qui rompt avec la normalité le met donc mal à l'aise, si l'on en croit également la réaction qu'il a en présence de la femme handicapée du docteur Mesiano à la fin du roman. Il a peur qu'elle le regarde, comme si ce regard avait le pouvoir maléfique de lui transmettre un peu de ce qu'il considère comme une anormalité. Là encore, ce qu'il conçoit comme un corps disgracieux s'inscrit en continuité avec son aversion pour ce qui n'est pas directement compréhensible : « Algo está diciendo o cantando en voz muy, muy baja. Pero no se le entiende lo que dice. Por un momento siento temor de que pueda darse vuelta y mirarme. Me da miedo de lo que pueda ser su mirada » (p. 182). Ainsi, pour vaincre le malaise lié au doute et à l'ambivalence, rien de tel que d'obéir à des normes ; le début du roman annonce une soumission très forte à l'autorité, comme en témoigne l'importance accordée aux règles et à l'inverse la peur d'avoir pris une initiative contraire à la norme. Les références multiples au père, qui lui transmet des anecdotes de ses années de service militaire, anecdotes toutes liées au règlement (« En el servicio militar, decía siempre mi padre, las reglas eran bien simples : “A todo lo que se mueve, se lo saluda ; y a todo lo que está quieto, se lo pinta.” » (p. 17)) et aux sanctions (nettoyer les toilettes, pour celui qui a osé se distinguer des autres en admettant savoir taper à la machine (p. 18)), vont dans le même sens. Mais cette obéissance ne tient pas qu'à la peur de la sanction : elle tient également à un réel enthousiasme de l'individu à se soumettre à des supérieurs qu'il admire. Le jeune homme se montre ainsi très reconnaissant et fier lorsque Mesiano lui témoigne un quelconque intérêt : « Yo le debía a la generosa confianza que me obsequiaba el doctor Mesiano la posibilidad de acceder a este tipo de consultas técnicas » (p. 21) ; « Yo sentía un gran orgullo por la manera en que el doctor Mesiano confiaba en mí » (p. 33). Quatre ans plus tard, il repense avec nostalgie à ce rapport de vénération et de soumission : « El viaje me despierta no pocos de mis recuerdos más queridos, de cuando el doctor precisaba mi ayuda y yo se la daba sin miramientos » (p. 171). On peut également voir dans le simulacre de torture exercée sur la prostituée – il l'attache au point de lui faire mal – une envie d'imiter ses supérieurs, en plus du sadisme évoqué plus haut. Dans tous les cas, le conscrit apparaît comme le zèle personnifié : « Sentí que no debía permitir que una información se perdiera por culpa nuestra » (p. 55). Il en est très conscient : « Siempre tuve por seguro que a la profesión debía ir unido, una cosa con la otra, el orgullo profesional, y que el orgullo profesional iba a su vez unido al celo profesional » (p. 79). À l'image du gris Eichmann²⁸³ décrit par Hannah Arendt, le jeune homme est guidé par une envie de bien faire (pour être bien vu), sans considérer dans quel cadre assassin il accomplit son travail.

²⁸³ « Mis à part un zèle extraordinaire à s'occuper de son avancement personnel, il n'avait aucun mobile. », Hannah ARENDT, *Op. cit.*, p. 1295.

C'est d'ailleurs une problématique que soulève Kohan au cours d'un entretien, lorsqu'il évoque la complexité psychologique de cette espèce de distorsion de la perception morale, distorsion qu'il ne limite pas aux personnages gris mais potentiellement à tout individu :

Después del 82'/83' la perplejidad no era qué fue lo que nos estuvo pasando, sino cómo podíamos tomarlo como algo normal y aún eventualmente como bueno, ahí es donde lo de la moralidad me interesó. Cómo este tipo de microaberraciones pueden hacerse en nombre del bien y sostenerse desde el bien y engendrar una convicción del bien aún en nosotros mismos, un deseo de cumplir y una satisfacción del cumplir. Ya no es la imposición, es la capacidad de generarte el deseo²⁸⁴.

Il est intéressant de considérer cet aspect, pour nous lecteurs qui tombons facilement – car nous y sommes poussés dans ces trois romans – dans la condamnation rapide et confortable des gris, en concluant bien vite n'avoir rien en commun avec eux. Si l'on suit bien ce que veut dire Kohan, les gris zélés ne feraient que manifester en puissance notre part d'ombre, à nous tous.

L'autorité est donc plus forte que la raison, que la logique, que les valeurs morales : on a vu à quel point le jeune homme regrette d'avoir corrigé la faute d'orthographe, alors même qu'il attache beaucoup d'importance à cette rigueur, à son caractère indiscutable (« Ahora la ese era una zeta, como corresponde » (p.12) ; « alguien podía haberme visto corregir la frase [...], agregarle a la ese el trazo que le faltaba para convertirse en una zeta, que era como tenía que ser » (p. 14)). Mais il se rappelle bien ce que son père lui a dit, et ce que dit son père est parole d'évangile : « Recuerdo que mi padre dijo : “Los milicos son gente de reglas claras”. La primera de esas reglas establecía : “El superior siempre tiene razón, y más aún cuando no la tiene”. » (p. 16). L'autorité est donc plus indiscutable encore que les règles de l'orthographe, puisque elle a le pouvoir de les ignorer. Elle étouffe l'opinion personnelle lorsqu'il y en a une, ou ne lui laisse pas le temps de se former, comme dans ce passage où le sergent Torres fait part au conscrit de sa réflexion au sujet de la torture des enfants et lui demande son opinion. On dirait que le protagoniste n'ose pas réfléchir, car ce qui compte avant tout, c'est d'être d'accord avec le supérieur : « Le dije que estaba en un todo de acuerdo con sus palabras. » (p. 27). On sent bien que ce « Sargento Torres » (la répétition des syllabes « to-to » n'augure pas d'une grande intelligence : cette *dorica castra* pourrait bien mimer l'automatisme propre au militaire un peu idiot. Dans tous les cas, le jeu de sonorités fait sourire), répondrait exactement pareil que le conscrit en présence d'un supérieur... L'imagination est donc pour eux un vrai problème, un obstacle des plus ennuyeux à l'accomplissement d'un travail exclusivement guidé par le souci de « vérité » : « “El problema de la infancia”, postuló el sargento Torres, “es que se trata de una edad muy propensa a la fantasía”. [...] “Por más que se los quiera obligar a decir la verdad, la pura verdad,

²⁸⁴ ZUY, Alejandro, *Op. cit.*

[...], no se sabe nunca si lo que dicen no lo están inventando, lo inventan aunque no se lo propongan”. » (p. 28). Une fois bannies la réflexion et l’imagination, on obtient des automates prêts à servir efficacement. Le conscrit dit fièrement avoir « su s’adapter » : « Yo supe adaptarme prontamente, en mis funciones de chofer, al rigor de los horarios y a la disciplina » (p. 37). C’est avec satisfaction qu’il précise que la règle ne souffre pas d’exception : il faut relaver la voiture même si elle est déjà brillante (p. 39), il faut attendre Mesiano devant chez lui à six heures et demie tapantes même si la journée s’annonce « tranquille » (p. 42).

María Teresa ressemble beaucoup au protagoniste de *Dos veces junio* quant à ce goût prononcé pour ce qui est net, ordonné, indiscutable, et dans son aversion de l’ambiguïté et de la complexité. L’incipit le montre bien, en introduisant les pensées de la jeune fille en style indirect libre. Elle surveille la récréation, et pense avec regret à ce qu’était le Collège National de Buenos Aires avant de devenir mixte. Voici la toute première phrase : « Alguna vez este colegio, el Colegio Nacional, fue solamente de varones. En esos tiempos ya distantes, [...] las cosas debieron ser, por necesidad, más claras y más ordenadas » (p. 9). L’apparition des filles dans le panorama, introduites par une série d’accessoires dont l’accumulation semble dire la futilité (« [La mitad de este mundo] hecha de jumpers, de vinchas, esa mitad hecha de cintas y de hebillas ») est pensée comme une complication, un embêtement : leur arrivée a supposé l’installation de toilettes supplémentaires. Ce qui est d’ores et déjà suggéré entre les lignes, c’est l’ambiguïté impliquée par le flirt entre les garçons et les filles : une attitude que María Teresa doit absolument empêcher en tant que surveillante – ou du moins qui l’obsède tout particulièrement. C’est l’infraction la plus intolérable à ses yeux. Alors qu’elle vérifie que la distance dans la file est bien respectée par tous (la distance réglementaire correspondant à la longueur d’un bras tendu), elle est ainsi contrariée de percevoir chez l’élève Capelán « *trop* de subtilité » (l’italique est de l’auteur) dans la position des doigts qui effleurent sa camarade :

Después de la reconvención de la otra tarde, [...] Capelán se ha puesto muy sutil ; pero tal vez *demasiado* sutil, lo cual es también inconveniente. Ya no toca a Marré con la palma de la mano, sino con los dedos, que es lo preferible, y aun con la punta de los dedos, lo que es doblemente preferible. Y ni siquiera apoya esos dedos, esas yemas [...]. Pero en ese acercamiento tan leve, tan retraído en apariencia, Capelán se dispone más a la caricia que al contacto, según distingue o cree distinguir María Teresa en su examen de la escena. (p. 15)

La description de l’ambivalence ne s’arrête pas là, mais le fragment suffit à montrer à quel point María Teresa a du mal à rester calme devant cette incertitude ; d’ailleurs, elle rappelle à l’ordre l’adolescent mais rien ne peut la rassurer quant à la transparence du geste, il lui est impossible de savoir si l’apparence correspond à la réalité. Comme on l’a vu, lorsque « Dreiman s’appuie *clairement* sur Baragli » (p. 27), elle apprécie cette absence d’ambiguïté qui lui permet de sévir sans hésiter. Dans le même ordre d’idées, elle ressent un « véritable soulagement » devant les cheveux

« manifestement longs » de Baragli (p. 69). Sa mère est atteinte du même mal, puisqu'elle préférerait que son fils meure plutôt que de le savoir dans un lieu inconnu d'elle, ce qui la contraindrait à la pire des incertitudes : « Habría sido mejor que se muriera, dice la madre, y se persigna porque bien sabe que lo que dice es sacrilegio. Mejor que se muriera, en vez de irse y que no se sepa adónde. » (p. 23). Pour revenir à María Teresa, le malaise de l'incertitude et la prédilection pour la netteté ne s'arrêtent pas au domaine de la surveillance, mais vont bien plus loin métaphoriquement, jusque dans les détails les plus infimes du quotidien. Elle déplore ainsi le choix des toilettes turques qui non seulement empêche de bien viser (« un sitio incómodo y sumamente exigente en lo que hace a puntería » (p. 81)) mais doit aussi compromettre, imagine-t-elle, l'équilibre du corps (« los varones deben sin duda tambalearse y padecer, y a menudo descargar sin hacer blanco allí donde se espera que lo hagan. » (p. 81)). Lorsqu'elle assiste à un cours d'art plastique et qu'une élève prend la parole, elle est perturbée, dérangée dans sa conception rigide de l'autorité (le narrateur emploie le terme « descolocada », littéralement « déplacée ») :

María Teresa se queda un poco descolocada, o quizás solamente sorprendida, con la intervención de Marré. No por lo que ha dicho, que no lo evalúa, sino por el hecho mismo de que tomara la palabra y hablase. Era tan continuo y firme el uso de la palabra de la profesora Perotti, que no se le ocurrió pensar que alguien pudiese intercalar en ese discurso e intervenir. (p. 124)

Il est clair qu'elle ne conçoit pas de discours alternatif à celui de l'autorité, même un discours qui n'aurait pas spécialement vocation à remettre en question cette dernière. Et puisque nous parlons de discours alternatif, il est remarquable, et peu surprenant, qu'il n'y ait dans la vie de nos trois personnages aucune place pour l'humour, ce dernier étant une manière de bousculer un certain ordre. J'emprunte la définition du *Dictionnaire du littéraire* qui résume bien cette fonction :

L'humour participe du comique, de l'esprit, de la distance à l'égard du monde, et contribue à la promotion de l'absurde, une vision qui saccage un ordre des choses où ne règne plus l'harmonie. Il manifeste une crise du sens – la perte des valeurs fondées sur la transparence et sur la cohérence du discours²⁸⁵.

Or, le langage du pouvoir militaire auquel adhèrent les trois personnages (le seul qu'ils sont capables d'entendre, comme semble le prouver l'attitude de María Teresa), se fonde justement sur un certain « ordre des choses » qu'il s'agit d'imposer : un discours de la rigueur, de la cohérence, de l'univocité, qui prétend détruire la dissidence. Ils n'ont donc aucun sens de l'humour : la jeune fille ne rit à aucun moment du roman ; quant à Giménez, rappelons ce moment où il ne parvient

²⁸⁵ Daniel GROJNOWSKI, in Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 355.

pas à comprendre la plaisanterie du colonel et fait semblant de rire ; même le jeune conscrit avoue ne pas aimer lire les histoires drôles à la fin du journal : « No tengo por costumbre leer la página de los chistes, que es la última del diario. No les encuentro la gracia, y eso me fastidia. » (p. 160).

María Teresa, comme le conscrit, s'accroche donc à l'univocité sous toutes ses formes ; elle n'est définitivement pas amie de la « subtilité », terme qui apparaît toujours en creux lorsque le narrateur parle d'elle. On a vu plus haut le « trop de subtilité » qui la dérange dans l'attitude de Capelán, mais ce n'est pas la seule occurrence. La subtilité est en effet ce dont elle est privée lorsqu'elle s'enrhume : « No huele bien, ha perdido *sutileza* en el olfato, los matices es seguro que se le escapan. No obstante se tranquiliza con la segura convicción de que el olor del tabaco [...] no se le podría pasar por alto. » (p. 62). On peut dire qu'à l'image de cette déficience provoquée par le rhume, c'est quotidiennement tout un ensemble de « nuances » « qui lui échappent », notamment dans sa perception psychologique – et c'est bien pour cette raison qu'elle tombe de très haut, par exemple, lorsqu'elle réalise le degré de perversité de Biasutto qu'elle considérerait comme un modèle de perfection masculine. Une autre occurrence de l'adjectif « subtil » apparaît significativement associée au verbe « échapper », et montre que le manque de clairvoyance se situe à tous les niveaux en renvoyant cette fois à ce qu'il y a de plus superficiel :

Si alguien le presentara unas medias de otro color, negras o celestes, algo bien llamativo, no dejaría de notarlo, pero una falta más *sutil*, como fue la de Calcagno, que las medias sean azules pero no de nylon sino de toalla o de algodón, es algo que en este momento bien podría escapar a su examen. (p. 67)

Cette possible déficience de l'observation reste au stade hypothétique, et de toute façon le lecteur ne pourrait jamais savoir si un détail comme celui-là échappait à la surveillante, puisqu'il assiste à toutes les scènes à travers les lunettes de María Teresa – des lunettes qui ne sont décrites que deux fois, et apparaissent la première fois embuées (« A María Teresa se le nublan los cristales de los anteojos » (p. 94)), et sales la seconde (« María Teresa frota los lentes de sus anteojos con una pequeña gamuza anaranjada, pero no consigue darles la transparencia que quisiera. Vuelve a ponerse los anteojos y los siente neblinosos. A través de esa leve bruma, que lleva consigo, observa a los alumnos. » (p. 96-97)). De toute évidence, elle est symboliquement condamnée à une vision floue des choses. C'est sans doute pour cette raison qu'elle aime à l'inverse le verre (transparent) des vitrines, qui lui permet de voir nettement au travers ; elle apprécie par exemple la vieille pharmacie et son « abondance de verre » (p. 127), dans une déambulation narrativement marquée par le verbe « voir » (« Ve las hileras de desodorantes, los tarros de crema para el cuidado de la piel, ve los esmaltes para uñas y ve las pilas inestables de los jabones de tocador. »). Les portes ont, elles aussi, une importance symbolique : bien concrètes, elles procurent un sentiment de sécurité. L'extrait suivant manifeste cette idée sous bien des aspects :

María Teresa apoya apenas una mano en la madera cierta de las puertas verdes. Con un leve impulso podrá moverlas. Se siente raramente tranquila, casi feliz. Mira su propia mano apoyada en la puerta del baño de varones, y esa mano le comunica una certeza, una decisión: que va a abrir esa puerta y va a entrar. (p. 77)

Associés aux caractéristiques de la porte, nous relevons ainsi des termes évoquant l'assurance (« apoya », « cierta », « podrá », « apoyada », « certeza », « decisión »), des adjectifs exprimant le bien-être (« tranquila », « feliz »), une impression d'aisance (« apenas », « leve impulso »), l'image d'une bienheureuse coordination entre la pensée et le corps (les mains qui « communiquent une certitude », situation contraire à celle rencontrée plus haut à propos du malheureux Giménez, son corps s'acharnant à contredire ses pensées et sa volonté), le tout dans des lignes singulièrement affirmatives au regard de tout le reste de la narration.

Quant au zèle de la jeune fille, qui la rapproche également du personnage du conscrit, je l'ai assez évoqué précédemment. Je cite simplement ce passage qui résume bien la chose : « Ha hecho bien su trabajo porque para ella no cabe otra alternativa que ésa, según la educación que recibió y los valores que ostenta. » (p. 76). Le zèle est tout aussi ancré en elle, on le voit, que le goût de la certitude. Et alors même que, ce jour-là, elle n'a pas goût au travail et n'a pas envie de s'y rendre (accablée physiquement et psychologiquement par un désir sexuel qu'elle n'arrive pas à identifier et qu'elle essaie de nier), elle redouble de zèle quand vient l'heure de rentrer chez elle, comme si elle ne pouvait même pas le contrôler : « Revisa planillas ya revisadas, repasa el libro de temas de los profesores, archiva fichas de sanciones ya cumplidas, acomoda las tizas en las cajas de cartón, desenrolla mapas de Asia y de África para después volver a enrollarlos. » (p. 76-77). Exactement comme une machine qui tourne à vide, sans aucune espèce d'utilité, tout comme le protagoniste de *Dos veces junio* qui dit nettoyer sa voiture même lorsqu'elle est propre. Elle est zélée par automatisme, mais aussi parce qu'elle sait que l'accomplissement du devoir la rendra doublement fière d'elle-même s'il s'effectue sous les yeux de son vénéré Biasutto, cet « homme hors du commun » (« Un hombre como él, que prestó servicios vitales en los momentos más difíciles de la historia del país, un hombre de tantos pensamientos y tanta profundidad, no puede sino haberla sentido insulsa. [...] Un hombre fuera de serie y una pobre chica común y corriente » (p. 153)).

Quant à Giménez, il est bien le plus malheureux de tous car il n'a pas de travail qui lui permette de s'enivrer de son propre zèle ; tout au plus une misérable occupation sporadique au service du colonel, consistant en un repérage d'annonces de voitures dans le journal (Vilanova les achète et les revend), un « petit travail tout simple qui lui permet de gagner quelques pesos » (p. 28). Il ne peut guère activer son zèle que dans ses rapports sexuels avec les prostituées, et sans aucun résultat, comme on a pu le constater. Quant à trouver dans le roman des occurrences de la

certitude, je serais bien en peine de citer quoi que ce soit, le vieillard en étant presque totalement privé. Ou pour être plus précis, il en a quelques-unes mais ses certitudes à lui sont toutes négatives : les étrangers, les filles typées, les homosexuels, les drogués, les Juifs sont des sous-hommes, et sa propre vie n'est qu'un « égoût sans fond » – je paraphrase Musset²⁸⁶ car la formule me semble assez adéquate pour Giménez, même si elle renferme une nuance non négligeable. En effet, dans le monde du vieillard l'abjection des « montagnes de fange » n'est pas pallié par l'amour sublime, les individus effectivement « si imparfaits et si affreux » n'ayant même pas la chance de s'unir. Sa vénération pour l'autorité incarnée par le colonel Vilanova est en revanche bien manifeste, et je pense là aussi qu'il existe une forte corrélation entre le fait de déplorer la malédiction de l'incertitude (ou l'absence de certitude) et celui d'idolâtrer la figure du militaire en s'en remettant aveuglément à elle. Ne citons qu'un passage particulièrement parlant : « Giménez recibe el sobre [de la comisión] con emoción venerativa. Entre sus dedos se vuelve rosario, se vuelve estampita ; y a punto está de besar devotamente su anverso o su reverso, o bien las benefactoras manos del coronel Vilanova. » (p. 56). De la même manière que María Teresa se sentait honorée d'éveiller l'attention de Biasutto et de pouvoir discuter avec lui, Giménez est infiniment reconnaissant des visites du colonel, non seulement parce qu'il se sent inférieur à lui mais aussi parce que ce dernier fait tout pour lui donner cette impression. Condamné à une solitude oppressante (état qui est par ailleurs un point commun supplémentaire entre nos trois personnages), le vieillard projette sur cet homme abject le peu d'espoir en l'humain qui lui reste :

Le queda Vilanova, solamente Vilanova. Pero Vilanova [...] es un hombre de muchas ocupaciones ; su agenda rebosa de compromisos y menesteres, y a cada momento suena por algo ese teléfono celular que nunca apaga. Giménez no tiene agenda ni mucho menos teléfono celular, porque teniendo agenda no tendría cosa alguna que poner en ella y teniendo teléfono celular no tendría persona alguna con deseos de llamarlo [...]. Por eso aprecia doblemente cada visita que le hace el coronel. La siente una deferencia, adivinando el cúmulo de obligaciones que ha de haber apartado para poder dedicarle esos quince o veinte minutos de conversación. (p. 50)

Tout se passe comme si le simple fait de parler avec cet homme lui donnait un peu du prestige qu'il lui attribue (comme si avoir un agenda rempli et un téléphone qui sonne était une garantie de grandeur), à l'image du protagoniste narrateur du roman de Gusmán évoquant sa relation avec son chef : « Cuando él brillaba, yo brillaba con él²⁸⁷. » . Le parfum viril et pénétrant du colonel qui occupe tout l'espace souligne son pouvoir sur les autres : « El olor a colonia de hombre que expide el coronel Vilanova ocupa de inmediato la mesa, y acaso el bar por completo. » (p. 50). L'effet produit par l'introduction de l'épithète « de hombre » fait d'ailleurs sourire, car le lecteur

²⁸⁶ Alfred DE MUSSET, *On ne badine pas avec l'amour*, Paris, Bordas, 1995, p. 26.

²⁸⁷ Luis GUSMÁN, *Op. Cit.*, p. 14.

ressent exactement le contraire que Giménez : le besoin de préciser que c'est une eau de Cologne « pour homme » suppose en fait un possible manque de virilité. Quoi qu'il en soit, l'ascendant du colonel sur Giménez est très manifeste. Et comme ce qu'il se passait entre le conscrit et son chef, cet ascendant implique l'annulation de la pensée et des valeurs de l'interlocuteur. L'exemple le plus explicite se trouve dans le quasi-monologue hargneux du colonel, déjà cité, où la parole de Giménez est enfermée entre les parenthèses, complètement assujettie à l'opinion de l'autre, autant par lâcheté que par volonté de lui plaire:

Como machos, hay que reconocerlo, ¿no ? (Vilanova insiste : ¿no? ¿no? hasta obtener el consentimiento de Giménez, que se lo concede presto en cuanto advierte que es eso lo que el otro busca). [...] Había que bancárselo eso, ¿ eh ? (¿eh ? ¿eh ? ¿eh ? Hasta que Giménez asiente). [...] Es el cuento de nunca acabar, ¿no es cierto ? (¿no es cierto ? , ¿no es cierto ? Hasta que Giménez confirma). (p. 107-109)

Ces gris malades d'indécision, condamnés à l'échec et à l'amertume, sont donc des pions parfaits entre les mains de politiques assoiffés de pouvoir : frappés par un flou qui touche tous les domaines de leur personnalité et de leur quotidien, ils ne demandent pas mieux que d'obéir à des préceptes clairs et nets, qui semblent les aider à donner un sens à leur vie.

e) Le refus de voir, de savoir, de comprendre

*El campo de concentración, por su cercanía física, por estar de hecho
en el medio de la sociedad, “del otro lado de la pared”,
sólo puede existir en medio de una sociedad que elige no ver²⁸⁸ [...].*

Pilar Calveiro

Bien évidemment, il faut y mettre du sien pour accepter cette vie de soumission, de vénération envers des figures si sombres, de complicité avec les pires horreurs : selon moi, ce n'est pas que par simplicité d'esprit que ces personnages vénèrent la Junte militaire et approuvent son discours. C'est aussi par mauvaise foi, par *refus* de voir les atrocités impliquées par l'idéologie d'extrême-droite la plus brutale, par *refus* de réfléchir profondément à la dimension éthique de la politique.

Prenons d'abord le personnage du conscrit, qui entrevoit de plus près que les deux autres le sadisme des tortionnaires – « entrevoir » étant une façon de parler, car il ne fait qu'entendre les plaintes de la prisonnière à travers la porte de la cellule. Spatialement, il est au cœur du dispositif criminel, il est même témoin d'un vol d'enfant (celui de la détenue, justement, donné en adoption par Mesiano à sa sœur et son beau-frère, et qui apparaît à la fin du roman). Mais sa réaction est la même que lorsqu'il est mis en présence de la torture : il décide de fermer les yeux. Les conditions parfois floues, il est vrai, ne l'aident pas – et la vitre brouillée, tout comme les verres de lunettes de María Teresa dans *Ciencias morales*, est une métaphore efficace de cette entrave à la lucidité :

Mirando así, de pronto se tenía la impresión de que una sombra se movía [...] ; cosa imposible, porque en esa calle, al igual que en las otras, no había nadie y todo estaba quieto, y la apariencia de algún movimiento se debía sin duda a mi sugestión, alentada por la *indefinición* del vidrio que se esmerilaba con el choque del calor de adentro y el frío de afuera. (p. 72)

Par conditions floues, je veux dire qu'il y a toujours quelque chose de l'ordre du secret qui fait barrière entre lui et la réalité crue, un élément qui rend les choses davantage opaques, comme les portes – celle, seulement entrouverte, de la maison de Mesiano, ou encore celle, close mais avec un interstice dans sa partie inférieure, de la cellule de la prisonnière : la perception partielle est favorisée dans tous les cas. Mais la dimension consciente, volontaire de cette vision physiquement réduite et mentalement schématisante a une part tout aussi importante dans cet aveuglement.

²⁸⁸ Pilar CALVEIRO, *Op. cit.*, p. 147.

C'est ce que semble montrer, cette fois encore sur le plan symbolique, la réaction du jeune homme lorsque l'employé d'une station-service lui propose de laver les vitres de sa voiture de fonction, et qu'il refuse : « Le dije que no lo hiciera. Yo podía tolerar un poco de tierra delante de la vista, pero no las marcas de un trapo sucio y mal pasado. » (p. 150). Il préfère une visibilité réduite à une netteté davantage fidèle à la réalité mais qui ne lui plaît pas. De la même manière qu'il détourne le regard de ce qui lui semble laid, il se convainc de l'improbabilité des choses qu'il conçoit comme trop difficiles à supporter. La défaite de la sélection argentine de football, par exemple : « Si la Argentina ganaba, hasta podía suceder que la noche entera se fuese sin novedad. Era mejor no imaginar qué podía pasar si perdía. Pero eso nunca había ocurrido, y no tenía por qué ocurrir. » (p. 59). Il ne choisit de se projeter que dans l'issue qui lui convient, d'autant plus que ses camarades, on l'apprend quelques pages plus tôt, font de même :

El sargento se interesó por el contenido de las discusiones de la cantina. Preguntó al cabo si acaso alguien andaba queriendo poner en duda que la victoria sería, una vez más, de los argentinos. El cabo pronto le aclaró que no, que acerca de la victoria argentina nadie mostraba ninguna vacilación. (p. 40)

Afin de pouvoir avoir la même vision que tout le monde, il s'agit de bloquer sa propre pensée, de s'autocensurer ; c'est le sens du rappel à l'ordre du sergent au soldat : « “Hay que pensar menos, cabo” » (p. 39). Mais le narrateur-protagoniste a lui-même parfaitement assimilé ce précepte : « Una orden jamás se desacata, pero tampoco se la piensa, ni se la pone en duda. » (p. 112).

Il ne cherche pas non plus à s'interroger sur lui-même ni sur ses propres motifs lorsque ceux-ci sont peu clairs. C'est ainsi que pendant sa déambulation à l'heure du match (il n'a pas d'autre alternative que d'attendre son chef à la sortie du stade), il croit apercevoir dans la rue une pièce de monnaie. En s'approchant, il se rend compte que c'est une bague et, spontanément, il la jette et l'enfouit sous le sable, sans comprendre le sens de son geste bien qu'il s'attarde à le décrire précisément :

[L]a moneda me la hubiese metido en el bolsillo y me la hubiese llevado conmigo. Y al anillo, no sé por qué, lo tiré en el arenero de la plaza y después lo tapé a patadas con arena, primero lo tapé y después revolví todo con mis botas de soldado, hasta estar bien seguro de que no podría volver a encontrar ese anillo, ni siquiera en el caso imposible de que me pusiese a buscarlo. (p. 63)

Ce passage débouche sur le blanc de la page qui clôt le sous-chapitre, sans que le narrateur ne se soit donné la peine de réfléchir à une possible réponse à ce « je ne sais pas pourquoi », à la radicalité et même l'agressivité surprenante de son geste (les « coups de pied » en témoignent). Cette réaction est pourtant assez facile à comprendre : l'éducation militaro-machiste portée à ses extrémités pousse le jeune soldat à rejeter le symbole de l'amour et de l'engagement comme une marque de faiblesse ; et ce d'autant plus que quelques pages auparavant, il a dit son mépris pour le sentiment amoureux, reconnaissant même l'exacerbation de ce dédain par l'environnement

militaire : « Todo lo sentimental me ha resultado siempre despreciable. Tanto más durante aquel año en el que fui soldado : un año transcurrido entre las armas y los hombres. » (p. 50). Son attitude est tellement aisée à interpréter, y compris par lui-même, que l'on ne peut pas ne pas conclure à la dénégation, à l'auto-aveuglement.

Comme toujours, et d'autant plus face à une écriture comme celle de Kohan, si attentive au sens des mots, il est important de se pencher sur les particularités du langage. À l'image du discours du pouvoir militaire, nos trois personnages baignent dans une langue vide de sens, pleines d'euphémismes et de clichés. Le tout jeune conscrit a vite intégré ces formes de discours, très probablement aidé par un père qui l'a conditionné. Ainsi, lorsque le sergent lui demande ce qu'il pense de « l'âge à partir duquel on peut torturer un enfant », il répond : « A partir del momento en que la Patria lo requiera. » (p. 26). Impossible d'être plus évasif, impossible de trouver une formulation plus « cliché ». On dirait que les expressions toutes faites, par leur côté bien tourné et figé, indiscutable, dispensent de réfléchir profondément, comme si l'aspect clinquant de la formule détournait l'attention du vrai sens (nous verrons plus tard que Kohan propose constamment au lecteur de réfléchir à ces expressions figées qui par leur usure appauvrissent le langage dans sa fonction signifiante). Le narrateur-protagoniste en est friand. Relevons l'usage de ce proverbe selon lequel « derrière chaque grand homme il y a une femme », intéressant parce que le contexte en montre bien l'inutilité, alors même que le conscrit s'en sert dans un effort de déduction :

El acceso principal quedaba a la vuelta, por la calle Allison Bell. Bell era, si no me equivocaba, inventor del teléfono. Supuse que Allison habría sido su mujer, o en todo caso su hija. Recuerdo que pensé : detrás de todo gran hombre, hay una gran mujer. Pero probablemente no eran ésas las razones que justificaban el nombre de la calle. (p. 110)

L'absence de guillemets dans la citation du proverbe est un détail significatif, qui donne l'impression que le jeune a intégré la formule comme sienne sans faire aucune différence entre sa propre voix et celle l'imaginaire collectif : il ne se *distingue* jamais par la pensée. Quoi qu'il en soit, ce proverbe qui lui vient à l'esprit lui fait faire fausse route puisque l'hypothèse qu'il soulève est probablement erronée, admet-il lui-même – ce qui ne l'empêche pas de s'en satisfaire, puisque le sous-chapitre se ferme sur cette fausse déduction. Tout se passe comme si la mention « comme on dit », accolée à une formule, suffisait à justifier l'usage de celle-ci et à la rendre indiscutable, en dispensant d'une quelconque explication ou précision. Dans la citation qui suit, il s'étonne d'avoir encore de l'énergie après sa nuit blanche et puise dans son réservoir à clichés : « ¿De dónde proviene [...] esa vitalidad renovada ? Uno parece sacar, como dice la frase, fuerzas de la nada. » (p. 150). Il se plaît aussi à vérifier dans ses propres actions qu'un dicton dit vrai – ou peut-être plutôt, inversement, il s'applique à faire en sorte que le dicton soit vrai, en d'autres termes qu'il y

ait une adéquation rassurante entre le langage et la réalité. C'est ainsi qu'il retourne, toujours au cours de sa déambulation, près de l'endroit où il a eu des rapports avec la prostituée : « Es cierto que uno siempre vuelve al lugar del crimen, aunque sea dicho en sentido figurado. » (p. 146). Une autre occurrence de phrase toute faite est très frappante, dans ce passage où, au contraire, il dit ne pas vouloir l'employer étant donné son manque de sens, alors même qu'elle serait tout à fait adéquate dans ce contexte particulier : il a enfin retrouvé Mesiano à la sortie du match et lui communique l'urgence de sa mission – rappelons-en l'atroce absurdité, on a besoin de lui pour savoir s'il croit utile de torturer le bébé de la détenue : « “Doctor”, insistí, “se trata de un caso de cierta urgencia”. No quise decir de vida o muerte, porque era una frase hecha, vacía de sentido, una estupidez. » (p. 86). Or, c'est bien d'une question de vie ou de mort qu'il s'agit. Il est vrai que pour eux, les opposants politiques ne sont pas considérés comme des humains mais comme des « sources d'information » indispensables au fonctionnement du dispositif meurtrier; et cette même phrase toute faite est rejetée une seconde fois comme une marque irritante d'erreur de langage, mais par Mesiano, lorsque Padilla, qui attendait désespérément sa venue, lui présente la situation sous cet angle :

“Lo esperaba, doctor Mesiano, con bastante ansiedad, porque tengo acá a una piba en el borde entre la vida y la muerte. ”

“¿De qué borde me habla, doctor ? Por favor le pido : no me haga frases.”

“En buen criollo, doctor: está hecha bolsa. Y en mi opinión ya no resiste ni una pregunta más. Incluso, si no se actúa con rapidez, puede que la perdamos.”

“¿Que la perdamos, dice ? ”

“Que la perdamos como fuente de información, claro. A eso me refiero. ” (p. 121-122)

On voit bien comment Padilla s'empresse de se corriger pour que Mesiano ne croie surtout pas qu'il prend en considération la vie de la prisonnière. La prédilection pour la phrase toute faite, dont on a vu avec l'exemple de la rue Allison Bell qu'elle s'imposait même sur la logique, ne résiste néanmoins pas à la conception idéologique qui anime le système et qui implique la déshumanisation totale de l'ennemi. Cette exception semble bien être la seule. Le dialogue ci-dessus montre bien comment le langage dans ce qu'il a de signifiant est complètement perverti par cette vision de la réalité imposée par la Junte : la phrase toute faite pour une fois totalement et crûment en adéquation avec le réel est considérée comme parole creuse, tandis que l'expression imagée « hecha bolsa » (impossible à traduire en français de façon satisfaisante, équivalent de « estar hecho mierda », « estar hecho polvo », autrement dit dans un état pitoyable), frappe par sa proximité atroce avec la réalité : la victime a été tellement maltraitée qu'elle n'est presque plus vivante, elle est quasiment devenue un objet. Le rapport inverse est vrai aussi : c'est *parce que* les prisonniers sont perçus comme des objets qu'on peut les torturer sans trop de problèmes de conscience. C'est tout l'avantage de l'euphémisme, qui permet de tout atténuer et en particulier

l'horreur des actes. C'est sereinement, en effet, que le narrateur mentionne en passant un des usages de sa voiture de fonction, celle de transporter les cadavres : « íbamos y veníamos, por Mitre o por Pavón, con nuestro Ford Falcon ; si había *carga* podían emplearse las F100, que en una publicidad se habían mostrado capaces de soportar el ser soltadas desde un avión, o eventualmente unos camiones formidables de la Mercedes Benz. » (p. 105). L'aspect routinier est renforcé par l'allusion aux allées et venues, et la complète indifférence pour le contenu (les corps humains) se manifeste à travers l'attention exacerbée portée au contenant (les modèles de véhicules que tous les petits garçons admirent). L'allusion à la voiture « lancée depuis un avion²⁸⁹ » intensifie évidemment le malaise du lecteur, qui visualise inévitablement les cadavres dont on se débarrassait de la même façon. À propos d'euphémisme, Pilar Calveiro explique comment le langage des militaires est marqué par cette forme de discours pour décrire le système de séquestrations, tortures et assassinats, et comment cette façon de parler sert à camoufler aux yeux des bourreaux l'horreur de leurs propres actes, ou du moins, ajouterai-je, les aide à se mentir à eux-mêmes. En déshumanisant²⁹⁰ les victimes, l'euphémisme contribue à déresponsabiliser les tortionnaires :

Es significativo el uso del lenguaje, que evitaba ciertas palabras reemplazándolas por otras : en los campos no se tortura, se interroga, luego los torturadores son simples interrogadores. No se mata, se manda para arriba o se hace la boleta. No se secuestra, se chupa. No hay picanas, hay máquinas ; no hay asfixia, hay submarino. No hay masacres colectivas, hay traslados, cochecitos, ventiladores. También se evita toda mención a la humanidad del prisionero. Por lo general no se habla de personas, gente, hombres, sino de bultos, paquetes, a lo sumo subversivos, que se arrojan, se van para arriba, se quiebran. El uso de palabras sustitutas resulta significativo porque denota intenciones bastante obvias, como la deshumanización de las víctimas, pero cumple también un objetivo tranquilizador que inocentiza las acciones más penadas por el código moral de la sociedad, como matar y torturar²⁹¹.

Ainsi, le protagoniste ne peut pas ne pas avoir compris que Mesiano a dans les bras un bébé lorsque ce dernier le rejoint dans la voiture à la sortie du centre de détention (malgré l'absence de formulation cela ne fait aucun doute pour le lecteur non plus, car quelques instants et quelques

²⁸⁹ Ce n'est pas une invention de Kohan : d'un simple clic on peut trouver en ligne la vidéo de la publicité de 1973 sur laquelle on voit effectivement la voiture être propulsée de l'avion et atterrir indemne. En voix-off et dans une grande démonstration de virilité, la formule « la pick-up más fuerte de la Argentina » est accompagnée dans un premier temps d'une musique typique du péplum, et dans un deuxième temps d'une musique davantage caractéristique des films populaires argentins des années soixantedix. URL : <http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=3toZuKXWvyg&feature=endscreen>

²⁹⁰ Cette déshumanisation, on l'a vu plus haut, est également favorisée par le fait que le prisonnier a en général le visage totalement recouvert par une capuche, qui l'empêche de voir et à la fois le rend davantage anonyme. Ajoutons qu'une fois arrivé au centre de détention, à la manière du procédé régissant les camps de concentration nazis, « on lui assigne un numéro auquel il devra répondre », il perd donc son nom. « Comenzaba el proceso de *desaparición* de la identidad, cuyo punto final serían los NN », Pilar CALVEIRO, *op. cit.*, p. 47.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 42.

pages plus tôt le médecin a déploré la stérilité de sa sœur et de son beau-frère, la comparant rageusement aux « subversives », très fécondes quant à elles, qu'il traite de « conchudas hijas de puta » et qui selon ses termes « font des petits comme les lapins » (p. 112)), mais il ferme les yeux. En tant que narrateur il prend bien soin de renier cette présence humaine en l'assimilant à un paquet, à travers le participe passé « chargé » (« cargado ») qui vient se glisser dans la description de Mesiano et qui passerait presque inaperçu : « “¿Lo ayudo, doctor ?”, le dije, viéndolo venir cargado. » (p. 152-153). Par cette façon de s'exprimer, fixée sur le papier, le conscrit-narrateur crée une réalité dans laquelle il n'a pas besoin de se poser la question de la moralité. Dans ce court dialogue, Mesiano ne mentionne pas non plus l'enfant comme un humain, mais tout au plus comme un objet fragile (à partir du moment où il va être donné en adoption, on peut commencer à le protéger), en donnant l'instruction au jeune de faire attention à ne pas freiner brusquement.

Mais l'emploi de l'euphémisme ne se limite pas au domaine de l'assassinat et du vol d'enfants, il s'étend à d'autres domaines et imprègne véritablement le langage du jeune. Ainsi, à la place de l'expression « l'endroit où nous avons couché avec les prostituées », il emploie deux fois « l'endroit où la nuit nous a paru courte », (« Pasamos otra vez por el lugar donde la noche se nos había hecho corta. » (p. 145), « Terminé merodeando ese lugar a la vez llamativo y discreto donde, como dije, pasamos una noche que se nos hizo corta. » (p. 146)). Si nous comprenons l'euphémisme comme une manière de ne pas assumer la réalité que l'on essaie d'exprimer, il est ici assez énigmatique : on sait que le jeune homme, au terme de cette aventure, se sent plutôt satisfait de sa propre virilité, il devrait donc l'assumer. L'usage renvoie donc probablement à une fausse pudeur en même temps qu'à une fausse modestie, mais en tout cas il contient une part de mensonge : on sait aussi qu'il a passé un mauvais moment à douter de la bonne foi de la prostituée, on peut donc douter du fait que le temps ait passé vite pour lui. En plus d'atténuer le sens, il peut donc aussi arriver que l'euphémisme opacifie les choses... J'en relève un dernier dans l'épilogue, plus typique cette fois car lié à la mort. Le docteur Mesiano vient de perdre son fils à la guerre des Malouines, et le narrateur, craignant que son ancien chef ne refuse de le recevoir pour cette même raison, évoque en ces termes le deuil : « Por cierto, el doctor Mesiano está viviendo una contingencia muy particular. » (p. 166). Serait-ce à force de s'obliger à cacher tout sentimentalisme, en bon militaire et en vrai « homme » (« el afecto de los hombres [...] nunca debe ser dicho. » (p. 154)), qu'il est effectivement devenu insensible ? En tout cas il parvient très bien à se montrer comme tel aux yeux du lecteur. Car cet euphémisme, plus qu'une manifestation de pudeur, m'apparaît comme une preuve supplémentaire d'une anesthésie du sentiment. La phrase toute faite (et l'euphémisme est souvent une phrase toute faite) non seulement dispense de réfléchir en permettant de se limiter à la surface des choses, comme nous avons pu le voir, mais

banalise aussi l'expression de l'émotion jusqu'à mettre en doute l'existence même de celle-ci. La lecture de l'essai de Hannah Arendt, avec son observation d'Eichmann dont le mode d'expression habituel était truffé de phrases toutes faites, nous aide à comprendre ce discours somme toute assez complexe du point de vue psychologique : puisque le Mal est si difficile à comprendre, on ne parvient jamais vraiment à cerner le degré de conscience ou de sincérité avec lequel ces individus emploient les mots qu'ils emploient. Arendt est ainsi en désaccord avec les juges pour qui le discours creux de l'accusé servait à camoufler des « pensées hideuses », penchant davantage quant à elle pour l'hypothèse d'une intelligence limitée lorsqu'elle évoque la « remarquable constance avec laquelle Eichmann, malgré sa mauvaise mémoire, répétait mot pour mot les mêmes expressions toutes faites et les mêmes clichés de son invention » : « Plus on l'écoutait, plus on se rendait à l'évidence que son incapacité à parler était étroitement liée à son incapacité à *penser* – à penser notamment du point de vue de quelqu'un d'autre²⁹² ». À lire ces mots, on n'est pas très étonné que la posture interprétative de la philosophe ait scandalisé un assez grand nombre de personnes parmi les familles de victimes, puisque à sa manière, elle déresponsabilise en partie Eichmann : l'idiot (du point de vue intellectuel mais aussi humain) est moins condamnable que le monstre sadique. Elle approfondit : « Il était impossible de communiquer avec lui, non parce qu'il mentait, mais parce qu'il s'entourait du plus efficace des mécanismes de défense contre les mots et la présence des autres et, partant, contre la réalité en tant que telle ». Si la lecture du rapport nous donne à percevoir une grande finesse d'analyse psychologique, il n'en est pas moins difficile d'accepter cette théorie d'un Eichmann totalement inconscient des atrocités auxquelles il participe, totalement immunisé grâce à cette carapace langagière²⁹³.

Quoi qu'il en soit, si j'ai pensé à Eichmann dans mon observation du jeune « gris », c'est aussi parce qu'un aspect de son langage, le langage administratif, occupe une place importante dans son discours de narrateur ; il ne saurait en être autrement, puisque c'est une caractéristique qui participe au langage déshumanisé des militaires. Arendt fait allusion à un moment où le criminel nazi, face à un juge qui n'arrive pas à comprendre une de ses formulations, « s'excus[e] en disant : “Le langage administratif est mon seul langage.” ». Elle développe : « ce qu'il faut remarquer ici, c'est que le langage administratif était devenu son langage parce qu'il était

²⁹² Hannah ARENDT, *Op. cit.*, p. 1065. (C'est l'auteur qui souligne)

²⁹³ Claude Lanzmann écarte quant à lui complètement cette théorie dans son film documentaire *Le Dernier des Injustes*, présenté au Festival de Cannes de 2013. Il y évoque un Eichmann beaucoup plus impliqué dans la Shoah qu'il ne l'a avoué, bien plus conscient de l'atrocité de ses actes que dans l'analyse de Hannah Arendt.

réellement incapable de prononcer une seule phrase qui ne fût pas un cliché²⁹⁴ ». Dans le roman, l'aspect administratif, exactement au même titre que la prolifération des chiffres, a une fonction de remplissage qui camoufle l'atrocité et fait diversion. Si les choses fonctionnent bien *administrativement*, le reste importe peu – pour Mesiano et, partant, pour le conscrit (puisque tout ce que fait son chef est un modèle à suivre et tout ce qu'il dit est parole d'évangile) :

Sus razones eran, ante todo, de orden administrativo : no le importaba distinguir ciudades ni le importaba distinguir barrios dentro de una ciudad ; sí precisaba distinguir jurisdicciones, porque cada jurisdicción definía una competencia, y cada competencia, una responsabilidad. (p. 99)

Lorsqu'il évoque la responsabilité, le narrateur est bien loin de considérer la notion de responsabilité morale, puisque cette question ne l'effleure même pas. On voit à quel point le fonctionnement administratif qui fragmente tout, y compris l'espace, favorise cet aveuglement : chacun a son champ d'action bien délimité, comme le conscrit à qui son chef ordonne d'attendre dans le couloir et de s'y cantonner, et qui n'a pas besoin de voir plus loin que le bout de son nez (en l'occurrence, les personnes torturées derrière les portes) puisque cela ne fait pas partie de ses fonctions. L'usage à outrance des chiffres rend encore plus froid et inhumain le ton général. On l'a déjà évoqué dans la présentation du roman, de même que la prédilection pour les listes, qui se manifeste à travers les données chiffrées sur chaque joueur de la sélection nationale de football dans le sous-chapitre intitulé « Mil novecientos setenta y ocho » (p. 45), ou encore la description minutieuse de tactiques footballistiques en fonction des positions sur le terrain dans « Veinticinco millones » (il s'agit très probablement du nombre d'Argentins qui regardent le match, même si ce n'est pas explicité pour cette fois (p. 64)). En continuité avec cette tendance psychorigide, le sous-chapitre « Doscientos dos » – numéro de la chambre dans laquelle il a des rapports sexuels avec la prostituée – énumère les services offerts par l'hôtel :

Las comodidades de la habitación estándar, que era la más accesible, incluían : la cama, desde luego ; decoración de espejos y luces combinadas ; nuevo circuito cerrado de televisión ; aire acondicionado ; tres canales de música funcional ; baño común. Incluía el desayuno : café con leche y medialunas, con opcional de jugo de naranja. (p. 85)

On dirait que les listes précises des meubles et des services offerts sont une manière de maîtriser la réalité qui l'entoure, comme si l'énumération lui permettait à la fois d'avoir un certain contrôle, mais aussi de se limiter au monde concret. Quelques lignes plus tard, la description des autres types de chambre s'adapte à ce même modèle listé, en rajoutant les quelques détails qui changent à mesure que le standing augmente (avec un effet quelque peu comique pour le lecteur, car plus la chambre est chère, plus le kitsch et la vulgarité envahissent la description) : « Las comodidades de

²⁹⁴ *Ibid*, p. 1064.

la habitación especial incluían : la cama, desde luego ; decoración de espejos y luces combinadas, etc » (p. 86) ; « Las comodidades de la habitación súper especial incluían : flamante cama giratoria ; decoración de espejos móviles y luces combinadas, etc » (p. 89). Le sens de la hiérarchie de l'esprit militarisé du jeune s'exprime à travers cette gradation très précise, mais aussi à travers l'idée qu'à chaque statut correspond telle chambre : on apprend à la fin que lui, pour sa part, doit se contenter de la chambre standard (« Me tocó una habitación de las consideradas estándar » (p. 94)). On ne sait pas quelle chambre s'est réservé Mesiano, mais il est très probable qu'il ait choisi un standing supérieur, puisque l'usage de la première personne du singulier distingue le propre cas du conscrit-narrateur de celui des autres. Cette hiérarchie se retrouve dans la répartition des prostituées : ce n'est pas lui, simple soldat, qui a droit à la plus jolie (« Una sola de las tres me pareció que no era del todo fea, y no fue la que me tocó en suerte. » (p. 94)). Tout est donc parfaitement délimité, presque prédéfini, et il n'y a rien de plus net dans le langage que le chiffre : il n'y a pas d'ambivalence dans les chiffres, pas de polysémie possible. Très significativement, le seul sous-chapitre dont le titre ne contient pas de nombre est celui qui correspond narrativement à la courte visite au centre de détention, à une adresse sans numéro de rue : le titre « S/N » renvoie à « calle sin número » (p. 109). Cette imprécision favorise la dissimulation, l'absence de preuves (et donc le sentiment d'impunité, élément nécessaire au fonctionnement du système criminel) et fait inévitablement penser à l'anonymat des victimes dépouillées de leur nom. Je vois aussi ce titre comme la métaphore d'un ennemi que l'on cherche à propulser hors du langage et partant hors de la réalité : le langage chiffré, administratif, militarisé nomme et englobe tout *excepté* l'ennemi dont on nie l'existence. Le processus de disparition commence avec la privation du nom, qui déréalise, et qui au sein de ce système implique l'assignation d'un numéro à chaque détenu comme seule identification, comme nous l'avons évoqué plus haut avec Pilar Calveiro. Le chiffre est donc ce qu'il y a de plus net et tangible, mais son attribution est aussi une étape de la déshumanisation : on commence à oublier l'humain derrière le numéro. C'est ainsi que, dans le passage du roman où l'on atteint l'horreur suprême, le bébé de la détenue est réduit à son poids. Et c'est Mesiano – lorsqu'il arrive au centre clandestin, après avoir pris le temps de se consoler de la défaite footballistique avec les prostituées – qui impose cette donnée comme une évidence : si l'on veut évaluer la résistance du corps à la torture, il ne faut pas penser en terme d'âge mais en terme de poids. La balance qu'ils ont sous la main ne leur est d'aucune utilité car elle ne marche pas pour des poids inférieurs à cinq kilos. Le détail vaut la peine d'être relevé, premièrement parce que tout une série de paragraphes s'appliquent à décrire les différents types de balance, leur capacité et leur fonction, oblitérant ainsi la présence du nourrisson et l'horreur du traitement qu'on envisage de lui infliger ;

deuxièmement parce que la mention de la balance met encore une fois en évidence l'inversion des valeurs, puisque c'est un monde où les machines sont plus ou moins sensibles et où les humains sont des machines. La sensibilité est en effet évoquée à deux reprises : « La balanza tiene también un límite mínimo de capacidad : por debajo de los cinco kilos, no pesa. Por supuesto, en esto no hay peligro alguno de roturas o descompensaciones. Se trata meramente de una cuestión de sensibilidad. » (p. 125). Le narrateur attribue à la machine des termes habituellement réservés à la description du corps humain et à la médecine (« fracture », « décompensation »), tandis que, on l'a vu, l'humain que l'on voudrait peser est assimilé à un paquet. La deuxième occurrence rend hommage à la sensibilité des balances de bijoutiers : « Las balanzas que pueden registrar los pesos más leves y los matices más pequeños son las de los joyeros. Son balanzas tan sensibles que un gramo de más o un gramo de menos representan una diferencia apreciable » (p. 127). Ce langage d'une part montre l'inversion des valeurs, et d'autre part montre à quel point le langage est perverti par les militaires, puisque c'est un langage qui fait de la notion de sensibilité quelque chose de très précisément mesurable, et qui est valorisée uniquement selon cette fonction-là, tandis que, on l'a vu, tout sentimentalisme est au contraire méprisé au plus haut point. Pire, le langage est ici doublement déformé : par la mentalité militaire déshumanisante, mais aussi par la médecine, d'autant plus cruellement et ironiquement inhumaine qu'elle a justement pour essence de venir en aide à autrui. Cet oubli de l'humain à la fois derrière le chiffre et le jargon médical, ou même pire, une oblitération *favorisée* par ces mêmes modes d'expression, le narrateur et personnage principal du roman de Gusmán l'avoue sans détour et avec une lucidité rétrospective dont le conscrit serait bien incapable :

De manera mecánica comprobé si las dosis y las cantidades eran correctas, sin pensar siquiera que estaban destinadas a ser aplicadas en cuerpos reales, y que sus vidas dependían de las vacunas. Todo me parecía tan irreal, como si la mirada de Firpo hubiera contaminado la atmósfera, y el mundo se hubiera reducido a recuerdos, a papeles y cifras sin valor real que uno cargaba en el teletipo²⁹⁵.

Tout comme dans *Dos veces junio*, l'obstacle à la prise en considération de l'humain est double : médical, il détourne l'attention par le chiffre (la précision nécessaire en termes de doses et de quantités) ; administratif, il détourne l'attention par l'usage de la machine (le télétype). On repense également à l'importance des formulaires évoquée par Pilar Calveiro²⁹⁶. Dans le roman, c'est un dialogue entre le sergent et le sous-lieutenant, désapprouvé pour son manque de rigueur, qui exprime le plus explicitement à quel point l'horreur du message est déplacée par la dimension

²⁹⁵ Luis GUSMÁN, *Op. cit.*, p. 25.

²⁹⁶ Pilar CALVEIRO, *Op. cit.*, p. 139.

administrative. La première partie du dialogue, en style direct, fait penser à une scène de film avec sa caricature du militaire bête et méchant qui tape du poing sur la table :

El sargento silabeó : “A-par-tir-de-qué-dad-se-pue-dem-pe-zar-a-tor-tu-rar-a-un-ni-ño”.
Después aplastó el cuaderno con un manotazo.
“Qué es esto ? ” Exclamó. “¿Una adivinanza ? ”
“No, mi sargento.”
“¿Una pregunta filosófica ?”
“No, mi sargento.”
“¿O acaso está preparando el examen de ingreso para la Facultad de Medicina ? ”
“No, mi sargento. ” (p. 36)

Notons comment la fragmentation de la formule en syllabes contribue tout d’abord à dépouiller la phrase de son sens, un peu comme ces mots qui à force d’être répétés en boucle et à toute vitesse ne veulent plus rien dire. Une fois débarrassé du contenu, il est plus facile de se concentrer sur la forme. Ainsi, ce que Torres reproche au lieutenant, c’est le caractère indéfini du contexte dans lequel le message a été noté : il s’agit d’être bien conscient du caractère exclusivement *administratif* du message. Ces trois négations successives contribuent à orienter la perception de la phrase dans un sens purement formel, en empêchant le plus possible celui qui prend note de s’impliquer dans ce qu’il écrit. Le but est de le réduire à son caractère instrumental de messenger : n’étant pas une devinette, la question n’a pas vocation à le faire réfléchir, lui ; n’étant pas une question philosophique, elle ne soulève aucun problème moral, et n’étant pas non plus une question d’examen qui lui serait soumise, à lui personnellement, elle n’exige pas une réponse de sa part. On retrouve le même genre d’ironie que celle dont faisait preuve María Teresa envers l’élève un peu trop nonchalant dans la file, cette ironie du supérieur qui s’amuse à humilier le subalterne ; le sergent est en colère mais en même temps on sent bien qu’il se fait plaisir, sinon il ne tournerait pas autour du pot de cette manière et passerait directement à la suite (le style direct laisse place à l’indirect) :

Recién entonces el sargento se aplacó. Le dijo al cabo Lleiva que en lo sucesivo nunca dejara de registrar las comunicaciones en forma debida : aclarando quién tomaba la comunicación, quién la dirigía y a quién la dirigía ; y en el caso de que el mensaje tuviese cierta urgencia, como parecía suceder con este mensaje, era su obligación destacarlo con el simple trámite de escribir debajo la palabra “urgente”, preferentemente en letra de imprenta, y en lo posible subrayándola dos o tres veces, hasta cuatro de ser necesario. (p. 36-37)

Cette suite ne fait que confirmer ce qui était exprimé par la négation dans la première partie du dialogue en style direct : la prise de note de ce message n’est ni plus ni moins qu’une formalité, dont les principes (l’obligation de mentionner destinataire et destinataire, de prendre soin à la typographie) oblitèrent la fonction « poétique » du message, pour utiliser les termes de Jakobson. L’aveuglement face au problème moral impliqué par la phrase est d’autant plus choquant que la fonction poétique saute aux yeux du lecteur par son aspect aberrant dès la première ligne du

roman. Si nous résumons, l'auto-aveuglement face à l'horreur est favorisé à la fois par l'euphémisme, par la formule toute faite et par la dimension administrative dans laquelle sont immergés les personnages. Mais il existe une quatrième modalité qui joue un rôle similaire : l'ellipse. En effet, ce qui est encore plus difficile à accepter que la torture exercée sur autrui et le meurtre, c'est la possible défaite de la sélection nationale de football lors du match en question. Cette possibilité est apparemment tellement douloureuse à envisager pour le narrateur – ainsi que pour ses camarades, comme on l'a déjà vu, et pour la nation toute entière si l'on en croit la description ultérieure des visages déprimés au sortir du stade²⁹⁷ – que le but de l'équipe adverse disparaît sous l'ellipse : on passe directement du score de zéro à zéro (n'étant pas au stade, le jeune l'apprend dans le café où il s'est réfugié (p. 66)) à l'espoir d'égaliser (« Miraba para arriba porque sería una especie de clamor del cielo lo que me haría saber que finalmente habíamos empatado » (p. 73)).

Les indices parsemés au sein du langage du conscrit-narrateur et de ses camarades, que j'ai tenté de relever ci-dessus, côtoient des expressions bien plus explicites de la volonté de ne pas savoir : on a déjà évoqué le malaise que ressent le jeune quant au probable handicap de la femme de son chef, et cette scène où il détourne le regard. Le non-voir est doublé d'un non-savoir volontaire : « A la señora del doctor Mesiano en ese tiempo nunca la vi. *No quise indagar*, de todas las cosas que se decían sobre ella, cuáles eran las verdaderas y cuáles no. » (p. 27). Et, quelques lignes plus loin, avec encore une fois un euphémisme qui camoufle le mal dont souffre la femme : « El doctor Mesiano nunca hablaba de estas cosas, y yo preferí *no saber*. ». Avec la prisonnière qui lui parle par l'interstice de la porte de la cellule, l'expression réapparaît : « No quise moverme, para *no saber* si con la punta de esos dedos me agarraba la ropa. » (p. 136). On sent même chez lui une espèce de satisfaction à admettre sa propre ignorance face à la sagesse de son chef qu'il considère comme très cultivé, comme si la hiérarchie fonctionnait dans tous les domaines de la vie (on en a vu deux autres preuves avec les chambres d'hôtel et les prostituées) et qu'il acceptait cet état de fait avec une totale complaisance. Bien visible en tête de paragraphe (sous-chapitre « Cinco », paragraphe VIII), l'ignorance paraît d'autant plus assumée : « En mi ignorancia, apenas si alcanzaba a saber que Quilmes, además de una localidad del sur, era un equipo de fútbol de camiseta blanca y negra, y una cerveza que la mayoría de la gente encontraba preferible a la cerveza Bieckert. El doctor Mesiano, en cambio, aparte de eso, sabía la historia. » (p. 100-101). Entre parenthèses, cette différence bien marquée entre une culture populaire (la bière et le

²⁹⁷ Évidemment, c'est le point de vue du conscrit : un certain nombre de compatriotes ont d'autres drames à déplorer qu'une défaite footballistique.

football en sont des emblèmes purs) et une culture plus raffinée (la connaissance historique) laisse encore une fois à penser le conscrit comme un gris, moins condamnable que l'autre : à travers ce « Mesiano connaissait l'histoire », il y a l'image d'un individu conscient de ce système politique auquel il participe ; le jeune apparaît quant à lui davantage comme un pauvre diable qui est trop limité intellectuellement pour savoir ce qu'il fait (il est indéniable qu'il est moins foncièrement mauvais que Mesiano). Face à cette ignorance d'imbécile heureux, l'attitude de la prisonnière torturée montre bien à quel point l'« ennemi » a une posture radicalement opposée devant le monde : elle, de son côté, fait un effort surhumain pour ne pas se voiler la face. Elle est ainsi tentée de voir dans l'attitude ambivalente de certains bourreaux un signe de bonté humaine, en particulier chez l'un deux « à la voix douce » qui lui rend parfois visite (selon toute vraisemblance il s'agit d'un prêtre, car il a l'habitude de lui dire en lui caressant la tête que « dans la vie, tout est donner et recevoir » (p. 36)), mais elle s'interdit d'y croire : « Se obligó a no creer que en ese lugar podía haber alguien que cuidara de ella » (p. 36). Certes, cette réaction tient un rôle similaire d'auto-défense face à l'horreur, puisque pour elle, y croire l'exposerait à souffrir encore davantage ; mais la différence réside là en ce qu'il ne s'agit pas d'une posture de mauvaise foi face à la réalité.

Ne pas vouloir voir ni savoir se complète par le refus d'entendre : le conscrit voudrait faire taire la détenue qui énumère les actes de torture qu'on lui a infligés : « En un momento no quise escuchar más y le dije : “Callate, vos. Callate la boca”. Pero no me moví porque si me movía capaz que sentía el tirón en el pulóver, de ella que me agarraba. Y no quería. Tampoco quería escucharla más, pero ella seguía hablando. » (p. 137). Ce que je perçois comme un double acte de lâcheté – il n'est pas assez courageux pour l'écouter, ni assez courageux pour faire face à la possibilité d'être touché par elle – pourrait-il signifier aussi, psychologiquement, une peur d'être attiré dans son camp à elle, de ne plus se reconnaître complètement dans celui des bourreaux, ne pouvant éviter de ressentir de la compassion pour elle ? Serait-ce un signe d'humanité ? Car après tout, il a bien commencé à l'écouter, il s'est quand-même intéressé dans une certaine mesure à ce qu'elle avait à dire ; et en ne bougeant pas, il permet, de fait, le contact physique entre elle et lui. Il n'a jamais été aussi près du bord, mais c'est un seuil qu'il ne franchira pas, en bon gris qu'il est. Sur plusieurs paragraphes il continue à essayer de la faire taire, non sans l'insulter de tous les noms, mais en vain ; elle parvient même à lui donner le numéro d'un avocat à contacter. Jusqu'à ce que finalement, il cède, en communiquant malgré lui avec elle. Et l'ambiguïté se poursuit : d'une part il se refuse catégoriquement à basculer de son côté en lui disant « ne pas aider les extrémistes » (« Me pidió que la ayudara. Yo le dije : “No ayudo a los extremistas”. ») (p. 140) – mais notons quand-même la posture neutre et passive : « ne pas aider » les extrémistes ne veut

pas dire qu'il s'identifie à ceux qui les éliminent) ; d'autre part, il ne peut s'empêcher de parler sur un pied d'égalité avec elle, à la fin du sous-chapitre, où on sent bien que le discours de la jeune femme a eu un certain effet sur lui :

Me dijo que esa noche yo iba a soñar con las cosas que me había contado.

"Eso es lo que vos creés", le dije. "Eso es lo que vos creés."

Por alguna razón, que desconozco, yo también estaba hablando en voz baja. (p. 141)

Finalement, en entrant en lutte verbale avec la prisonnière, il lui reconnaît une part d'humanité, ce qui l'éloigne assez de l'attitude qu'il est censé avoir envers l'ennemi. De même, cette voix basse et cet argumentaire bien faible sont très peu compatibles avec l'image d'un ennemi sûr de sa posture. Une fois cette ambivalence mise en évidence, n'oublions tout de même pas que dans les faits, il ne l'aidera pas.

Pour en finir avec ce personnage qui préfère ne pas savoir et ne pas comprendre, soulignons encore la cohérence de tout ce système de principes qu'on lui a inculqués : non seulement il vaut mieux ne pas savoir, mais si par hasard « on sait », mieux vaut ne pas le dire. Surtout, bien sûr, si ce que l'on sait contredit l'autorité de quelque manière que ce soit. Ainsi, le père du conscrit, qui pour une fois (ce sera vraiment la seule) montre un peu de recul vis-à-vis de l'univers militaire, propose une devise un peu railleuse mais assez adéquate pour en décrire l'esprit : « "Al pedo, pero temprano". Me dijo que esta consigna ilustraba bastante bien el modo de razonar de los militares. Después insistió mucho en que no fuera a mencionar esta anécdota a nadie en la conscripción, ni siquiera a los compañeros. "Vos calladito", me dijo. » (p. 20). On retrouve ici l'idée du geste automatique qui se doit d'être effectué même quand il ne sert à rien – c'est le sens familier de « al pedo », équivalent de « pour rien » ou « pour des prunes », même si cette dernière formule est bien moins usitée en français et moins familière. Une autre anecdote du père illustre aussi à quel point « il vaut mieux ne jamais rien savoir », ce qui veut dire dans le contexte en question ne pas montrer que l'on sait : il raconte comment lors d'un passage en revue matinal, le lieutenant colonel demande à ses soldats lequel d'entre eux sait taper à la machine. Au bout d'un moment l'un d'eux sort de la file et le supérieur lui dit : « Bien, prenez ce seau et cette brosse et en une heure vous allez me nettoyer comme il faut les latrines du régiment. » (p. 18). La morale de cette histoire à l'humour douteux (même en tenant compte du possible jeu de mots associant « letrinas » et « letras »), conclut le père, est qu'au service militaire, mieux vaut ne jamais rien savoir. Et d'ajouter une petite touche antisémite à la « leçon élémentaire » : « "No hay que actuar como los judíos", me dijo, "que siempre quieren hacer ver que saben todo". » (p. 18). Moins l'on en sait, mieux l'on se porte dans le monde militaire ; il s'agit donc d'étouffer en soi tout savoir, notamment parce que le savoir peut être une source de rébellion. Cette dimension est également exprimée dans le roman, au moment où Lleiva se fait remonter les bretelles par

Torres : « “¡Ésta no es una manera de registrar una comunicación!”. Lo mejor era no decir nada, y el cabo Lleiva por fortuna lo tenía muy presente. » (p. 35).

Si l’observation de l’auto-aveuglement est si fournie pour ce personnage du conscrit, c’est d’abord parce qu’il s’agit d’un militaire (le titre de cette sous-partie pourrait bien être une devise, lui aussi, du corps militaire), ensuite parce que c’est celui des trois qui évolue au plus près des atrocités commises durant la dictature – car à moins d’être réellement sadique, la seule manière possible d’évoluer dans ce milieu sans devenir fou est probablement de se mentir à soi-même. Je serai quant aux personnages de María Teresa et de Lito Giménez, même si la première est plutôt douée aussi sur ce plan. Chez elle, la frontière entre ne pas savoir et refuser de savoir est mince :

Ni por un instante se le pasa por la cabeza la posibilidad de que la acción irregular de los alumnos fumando en el baño puede haberse verificado en el lapso en el que ella cejó en su vigilancia. En una inversión de términos que ella misma, tal vez, en caso de razonarla, encontraría ilógica, tiende a suponer que no hay chance alguna de que se pueda violar el reglamento si no está presente. (p. 189-190)

Elle ignore la possibilité que le délit ait été commis en son absence, tout simplement parce que c’est ce qui lui convient le mieux ; il aurait été trop dommage qu’elle manque une occasion de sévir, donc elle n’y pense pas, un peu comme le conscrit qui ne peut pas envisager la défaite de la sélection argentine au match de football. Mais il y a quelque chose chez elle de davantage pardonnable, premièrement parce que son ignorance n’a de conséquences graves que sur elle-même (elle n’évolue pas dans le même espace que le conscrit et n’a pas à être complice de la torture, mais seulement de la rigueur disciplinaire) ; deuxièmement parce que son aveuglement a presque toujours pour origine sa prudence et son ingénuité, et on est davantage porté à la plaindre. Le plus souvent, ce n’est pas qu’elle ne veuille pas comprendre, mais vraiment qu’elle ne comprend pas. Ainsi, quand elle chancelle lors du passage en revue des élèves, c’est parce qu’elle est troublée à la vue de la jambe nue de Baragli, mais dans son innocence elle l’attribue à une baisse de tension : « Ella apenas logra afirmarse en su equilibrio precario, recién recuperado, sin terminar de entender bien qué es lo que le pasó. Tal vez, se dice, un abrupto bajón de presión [...]. María Teresa piensa que debe haber sido eso, que debe tener bajo el azúcar. » (p. 68). Elle ne s’explique pas non plus pourquoi elle a envie de rester plus longtemps au travail, alors que le lecteur comprend parfaitement qu’elle voudrait trouver une occasion de croiser Biasutto, exactement comme une adolescente émuostillée par ses tout premiers flirts : « En una reacción extraña, que ni ella misma se explica, María Teresa [...] en lugar de irse a su casa tan pronto como puede, alarga con excusas su permanencia en el colegio. No se entiende, no se explica, porque hoy menos que nunca ha sentido ganas de concurrir al trabajo. » (p. 76). Elle ne sait pas interpréter les défaillances de son corps troublé par le désir, tout simplement parce que c’est la

première fois que cela lui arrive : « le quedan temblando las manos y las rodillas. Un poco ha sudado, a pesar del tiempo frío que está haciendo. Cree que es por el temor de que [...] pudiese ser descubierta. » (p. 104). Mais la frontière est mince entre la naïveté et la mauvaise foi, entre la mauvaise interprétation de ce qui se passe en soi-même et le fait de ne pas vouloir s'avouer ses propres sentiments. Ainsi, elle « s'invente des excuses » : « Ya nada la retiene de manera objetiva, ella sola se inventa razones para postergar el momento de irse. » (p. 76). Il est très significatif qu'elle se regarde peu dans le miroir justement à cette période de confusion des sentiments, quand les premiers désirs affleurent mais restent refoulés : « Es extraño, hace días, días o semanas, que no se detiene a contemplarse en un espejo. » (p. 87). Elle n'est pas sincère avec elle-même, comme en témoigne l'argumentation qu'elle fait l'effort de formuler intérieurement pour justifier sa sensation de bien-être dans les toilettes : « se siente bien. Ella se lo explica con breves argumentos : está cumpliendo de manera cabal con sus deberes de preceptora » (p. 104). Il y a quelque chose de suspect dans ce besoin d'auto-justification... Un autre exemple assez complexe laisse apparaître le même genre de réflexion pleine de mauvaise foi, au moment de la narration où elle refuse de s'avouer le plaisir qu'elle prend à être tout près des garçons en train d'uriner : « [é]trangement », elle est déçue quand elle en entend un entrer dans une cabine, alors que c'est précisément là qu'elle peut espérer découvrir un coupable. « Ella se lo explica más o menos así : que cada uno de los que van al cubículo [...] le depara [...] una circunstancia muy ingrata ; la de asistir al feo aroma y a la fea sonoridad de los menesteres más arduos. » (p. 108). On note en passant le langage euphémistique qui nie la crudité du lexique des excréments, mais on y reviendra. Non seulement elle se convainc qu'elle préfère le moment de l'activité urinaire *parce que* les épisodes de défécation sont en comparaison plus désagréables, mais le mensonge va plus loin dans la mesure où elle va jusqu'à attribuer au « chatouillement » qu'elle ressent, pourtant impossible à confondre, une origine très peu convaincante et même absurde :

Y en cambio los que van a orinar [...] suministran cierto agrado pese a todo muy difuso y no muy admitido. María Teresa ya ha verificado el raro cosquilleo que le nace en el cuerpo en el momento en que los alumnos orinan, y lo atribuye prontamente al hecho de que sus propias ganas de orinar se despiertan al sentir que hay otro que lo hace. (p. 108)

Cette attitude peut tout à fait être qualifiée de censure au sens psychanalytique du terme : la censure est en effet un « mécanisme de contrôle analogue au refoulement qui empêche que certains désirs accèdent à la conscience, soit parce qu'ils menacent l'équilibre du sujet, soit parce qu'ils sont contraires aux interdits sociaux ²⁹⁸ ». Les allusions à son éducation religieuse parsemées

²⁹⁸ Dictionnaire *Trésor* [en ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/censure>.

au cours du roman (la prière, le rosaire le soir avant de s'endormir) permettent de comprendre d'où lui viennent ces interdits, pourquoi elle renie si fortement le désir sexuel. Elle prend du plaisir à uriner tout à côté des garçons, et là, tout simplement, elle n'arrive « pas très bien » (il faut entendre ce « pas très bien » comme « pas du tout », on commence à bien connaître le personnage) à se l'expliquer mais tout en reste à ce stade de flou : « Al salir está dichosa. No se explica esa dicha demasiado bien. » (p. 111). Une deuxième occurrence de cet aveuglement va encore plus loin en montrant que même si elle réfléchissait aux origines de ce plaisir étrange, elle se mentirait : « Si se pusiera a pensar en todo esto, cosa que de todas maneras nunca hace, María Teresa podría admitir a lo sumo una forma difusa y lábil de satisfacción personal, atribuida sin dudas a las audacias que se permite en el cumplimiento del deber » (p. 134). Mais le désir troublant et refoulé ne se limite pas à l'espace des toilettes : il affleure partout où il y a une présence masculine, et en particulier celle de Baragli, l'élève qui la trouble le plus. En cours d'arts plastiques, où elle est chargée de passer des diapositives au rétro-projecteur, elle se retrouve placée au milieu des élèves et juste devant lui ; elle l'imagine en train de la regarder et se sent toute fébrile : « No tiene por qué pensar que pueda estar mirándola a ella, el pelo o los hombros, siendo que la tiene tan cerca. Y sin embargo lo piensa, y con ese pensamiento se desconcentra. » (p. 125). Elle va jusqu'à acheter le parfum qu'elle a senti dans le cou de Baragli et trouve le moyen de ne pas savoir pourquoi : « No sabe exactamente para qué la compra y para qué la lleva. » (p. 128). Le pouvoir du refoulement est vraiment très étendu chez ce personnage ; si l'on me pardonne le contresens psychanalytique, il lui arrive même d'être pleinement conscient. C'est ce qu'il se passe, du moins, lorsqu'elle entend les obscénités que prononcent les garçons dans les toilettes : « mencionan detalles morbosos de las cosas que hacen o que se imaginan, cosas tan obscenas que ella las elimina de su memoria en el instante mismo de escucharlas. » (p. 168).

On retrouve aussi chez elle, comme chez le personnage du conscrit, cette ignorance complaisante face au chef admiré que l'on tient pour brillant : « María Teresa escucha con fervor discipular estas palabras, aunque sepa que no todo lo que está diciendo el señor Biasutto lo comprende. » (p. 151). Elle ne comprend pas non plus les signaux séducteurs de son supérieur (l'adaptation cinématographique conjuguée au talent de l'acteur le montre admirablement en train de sortir ses crocs, dès les toutes premières scènes, et le spectateur sent immédiatement le danger qu'elle court) : « El señor Biasutto le sonríe con una intención que ella no logra descifrar » (p. 192). Si elle ne comprend pas que l'autre flirte avec elle, c'est non seulement parce qu'elle est naïve, mais aussi parce qu'elle est dans un tel rapport de soumission avec lui qu'elle n'envisage pas la possibilité de lui plaire – même si elle fait tout pour. Ou du moins, c'est pour ne pas lui déplaire qu'elle acquiesce à tout, même sans comprendre ce qu'il veut dire : « María Teresa no

comprende del todo lo que el señor Biasutto ha dicho, pero aceptar y asentir le parece preferible antes que pedir explicaciones. » (p. 192).

Quoi qu'il en soit, donc, tout n'est pas naïveté chez elle : c'est aussi *volontairement* qu'elle omet de se poser certaines questions, ne cherchant pas à approfondir des réflexions dont elle sent qu'elles déboucheraient sur une pensée désagréable ou difficilement tolérable. Ainsi, lorsque, cachée dans une cabine, elle perçoit la présence dans la cabine d'à côté d'un élève qui n'urine pas ni ne défèque, mais respire fort (« se siente su respiración con especial claridad ») puis tire la chasse d'eau, elle refuse de réfléchir à la possibilité qu'il se masturbe en pensant volontairement à autre chose, en l'occurrence à sa mission principale qui consiste à surprendre le coupable en train de fumer :

A María Teresa no le importa lo que ha hecho, ni tampoco si no ha hecho nada ; lo que cuenta es que no se ha puesto a fumar [...]. Y a ella, a decir verdad, no le desagrada en absoluto, más bien al contrario, haber asistido, desde su propio secreto, apretada contra una pared endeble, al secreto de este alumno ignorado. No le desagrada, por más que se quede algo intrigada con el episodio. (p. 113)

Si l'acte de masturbation reste donc à l'état de secret, c'est bien parce qu'elle le veut ; il est très probable que si elle avait pris la peine de réfléchir elle aurait trouvé la raison de cette respiration haletante. L'allusion au mur fin et fragile attire notre attention en ce qu'elle pourrait évoquer la fragilité de la frontière entre l'innocence et l'ignorance d'un côté, et la connaissance ou reconnaissance de sa dimension sexuelle de l'autre. Et très probablement même, cette frontière propre à la problématique du personnage gris que l'on a évoquée en parlant des seuils non franchis : la frontière fragile entre l'innocence et le mal. Car on pense inévitablement à la résonnance terrible que peut avoir dans un contexte comme celui du roman le fait de respecter le principe du secret (cette citation fait directement suite au fragment ci-dessus) : « Atesora cierta clase de preguntas : quién era, qué hizo, para qué vino, para qué estuvo ; pero lo hace sin exigirles la rendición final de una respuesta. Respeta ese secreto. Tal vez siente que así está poniendo su propio secreto a salvo. » (p. 113). Encore une fois le caractère gris de María Teresa saute aux yeux : d'un côté l'évocation de la complicité avec le secret de l'autre comme ce qui permet à son propre secret d'être protégé nous incite à assimiler ce personnage à tous ceux qui participaient du système assassin dans les centres de détention (un des principes de ce fonctionnement étant que dénoncer le crime de l'autre revenait à s'accuser soi-même : on s'abstenait donc de dénoncer ce qu'il se passait), à l'univers des coupables ; de l'autre, le renoncement à exiger une réponse claire l'assimilerait plutôt à une société argentine innocente (on sait, il est vrai, que la notion est discutable) qui refusait d'aller au-delà de la simple réflexion selon laquelle ceux qui étaient arrêtés devaient bien avoir trempé dans quelque chose de louche. Dans tous les cas, ce sont des portes ouvertes à l'atrocité. Ce même refus de comprendre jusqu'au bout se dégage de la mention des

tunnels et de la crainte qu'ils inspirent à la jeune fille ; elle doit faire sortir les élèves par le sous-sol les jours où l'agitation politique empêche de sortir du collège par devant, et ces sous-sols mènent à des tunnels secrets. Dans sa peur de ce qu'il y a « en-dessous des choses visibles », elle semble avoir l'intuition de quelque chose d'horrible mais elle ne veut pas savoir, leur « existence même » « l'intimid[ant] » :

El subsuelo vuelve a provocar inquietud en María Teresa, sabiendo, como se sabe, que hay túneles secretos que parten desde allí. Se cuentan historias sobre eso [...]. No es esto o aquello lo que la intimida de los túneles, sino su existencia misma : no lo que puede haber acontecido en ellos, sino el hecho mismo de que, por debajo de lo conocido, por debajo de lo visible, haya pasadizos que pertenecen a lo que no se conoce ni se ve. Por momentos siente la tentación de asomarse a esos túneles, aunque jamás se atrevería a incursionar en ellos. (p. 184)

On rejoint ici la prédilection pour les choses concrètes et explicites ainsi que le rejet de l'ambiguïté qui caractérisent surtout les personnages de María Teresa et du conscrit. Comme lui, elle refuse aussi de voir ce qui est trop difficilement tolérable, elle se voile la face : quand Biasutto la rejoint dans la cabine où elle se cache – autre exemple –, elle croit d'abord qu'il vient prendre sa place pour la relayer dans la tâche de surveillance des toilettes, pensée assez incohérente étant donné sa position hiérarchique... Plus la situation est sombre, en somme, plus elle se fait des illusions : « María Teresa supone que tiene que interpretar ese proceder como un relevo : entiende que es tanta la adhesión del señor Biasutto a la investigación que ella emprende, que viene aquí a tomar su lugar para ayudarla. » (p. 193). Et même quand le viol s'est déjà produit, elle semble ne pas vouloir regarder la réalité en face la seconde fois où il la rejoint aux toilettes : « María Teresa lo mira expectante, como si no supiera. » (p. 210).

À toutes ces formes d'ignorance volontaire s'ajoute une dimension que nous n'avons pas observée chez le conscrit, mais qui s'inscrit en continuité avec cette vision partielle de la réalité : c'est la mauvaise mémoire. Quand Biasutto dit avoir ce défaut, la jeune fille, contente de se trouver un point commun avec lui, s'empresse de s'accuser du même défaut : « Yo también soy frágil para la memoria » (p. 142). C'est aussi un oubli volontaire, celui du refoulement, quand le choc contre la réalité n'a pu être évité – après le viol, notamment. Alors que la surveillance des toilettes était devenue une tâche quotidienne, elle parvient à ne pas y penser pour ne pas avoir à se souvenir de la scène : « Pasa un día entero sin pisar el baño de varones, pero también sin pensar en ese asunto para nada. » (p. 203). À la lecture de cette phrase on croirait que cet oubli est purement et simplement un réflexe d'auto-défense de l'inconscient après le traumatisme. Mais la phrase qui suit introduit l'idée que l'effort d'oubli est bien conscient : « Ahora renuncia a todo : a hacer lo que hacía y sobre todo a pensar en eso. Su ambición inconfesada es transformar el pasado, lograr que lo que ocurrió jamás haya ocurrido. » (p. 203). Après le deuxième viol, une fois dans son lit la prière ne suffit plus : « Prueba otras cosas, como [...] figurarse un viaje donde

los problemas se desvanecen, blanquear la mente, taparse hasta arriba, pedirle a Dios » (p. 213). Évidemment, cette forme d'aveuglement est bien moins condamnable que celle dont fait preuve le jeune conscrit, puisque lui était complice tandis qu'elle est victime, sur ce plan du moins.

Pour en finir avec le personnage de María Teresa, il est impossible de ne pas évoquer le langage creux et les euphémismes, tout aussi importants dans *Ciencias morales* que dans *Dos veces junio*. Le fait que la jeune femme collectionne les sachets de sucre pour les « phrases profondes » qui y sont inscrites (p. 142), et qu'en plus elle recopie ces dernières dans un carnet, peut en être un symptôme. Précisons l'exemple de formule qu'elle récite de mémoire à Biasutto pour comprendre ce qu'elle conçoit comme profond, et qui est en fait extrêmement cliché : « Si lloras porque el sol se ha ido, las lágrimas no te dejarán ver el brillo de las estrellas. » (p. 143). Le lecteur a également un petit aperçu du genre de répliques qu'elle tient dans la salle des surveillants :

[A] la regla general de parquedad que impera en el trabajo, ella le agrega una dosis personal de retraimiento y reserva. En la sala de preceptores [...] sigue las conversaciones [...] pero es poco lo que aporta en ellas, y ese poco consiste por lo común en frases huecas de ocasión (qué barbaridad, quién hubiera dicho, no lo puedo creer, Dios no lo permita : esa clase de expresiones). (p. 62)

On dirait qu'elle fait du zèle jusque dans l'attitude langagière que l'on attend du personnel du collège : elle cherche à être encore plus discrète que les autres, à se distinguer encore moins. Mais c'est également parce qu'elle est aussi peu douée pour le langage qu'elle l'est pour la réflexion : « Es tímida, sí, le cuesta darse y le cuesta hablar. [...] [S]igue las charlas de sus compañeros, aunque es raro que se le ocurra alguna cosa para decir. Asiente y sonríe a los comentarios ajenos, para evidenciar su participación. » (p. 207). Elle est comme absente de sa propre vie, passive ; tout se passe comme si le repli (« retraimiento ») en touchant d'abord son langage dans la mesure où elle ne se formule pas les choses à elle-même, provoquait chez elle un repli dans la vie même. la définition psychologique du terme de « repli » et « retraimiento », d'ailleurs, s'applique quelque peu à son personnage : « Phénomène caractéristique de l'autisme combinant un désinvestissement du monde et une réduction égocentrique des intérêts et des affects²⁹⁹ ». Sans pousser si loin dans l'assimilation avec la pathologie – et ne prétendant pas parler en spécialiste de la psychologie –, je relève l'intérêt de la confrontation avec la définition : le « désinvestissement » de María Teresa passe d'abord par un désinvestissement du langage. C'est à travers l'usage récurrent de l'euphémisme que l'on peut observer ce dernier. Bien sûr, ce mode de discours touche majoritairement le domaine corporel, comme on pouvait s'y attendre. Elle n'est même pas capable de prononcer, ne serait-ce qu'en pensée, des choses aussi simples qu'« uriner » (« la

²⁹⁹ Dictionnaire *Trésor* [en ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/repli>.

impresión que tiene es que no interrumpen las conversaciones al hacer lo que hacen, que aún mientras lo hacen pueden reírse de un chiste que el otro dijo. » (p. 63)) ou « déféquer » (« En algo el baño de varones se revela semejante al de las mujeres : en la separación de estos lugares de moderada privacidad, confirmando que hay cierta clase de cosas que toda persona pretende realizar completamente a solas. » (p. 81)). L'incapacité à assumer l'existence de l'excrément apparaît comme malsaine et affligeante, d'autant plus dans l'univers de Kohan si l'on se rappelle à l'inverse le trop-plein de l'excrément dans *La pérdida de Laura* qui, s'il ne semblait pas assimilable à la vitalité rabelaisienne, avait au moins le mérite d'être franc dans son exubérance. Bien évidemment, l'euphémisme est encore plus marqué dans le domaine sexuel – et c'est bien une question d'éducation. Dans la phrase que l'on relève ici, l'unique occurrence du mot « vagin » n'apparaît que pour être reniée, et seulement parce que María Teresa est forcée de se le prononcer à elle-même après n'avoir pu éviter de lire l'inscription « je suce les chattes³⁰⁰ » (« chupo conchas ») gravée sur la porte des toilettes : « ella ya sabía de la existencia de esa palabra, que su madre nunca usaba y ella misma no debía nunca usar. Era una palabra de los varones. Las mujeres debían decir vagina, en caso de necesidad, y preferentemente no hacer referencias al tema. » (p. 84). Le poids de l'interdit est très lourd, et l'on observe ici, de la même façon que chez le conscrit vis-à-vis de son père, à quel point l'autorité parentale (il n'y a pas de père dans le foyer de María Teresa) détermine le langage des individus. Le sexe masculin est mentionné de manière récurrente – c'est bien une obsession chez elle, d'autant plus qu'y penser est un péché – sous le terme générique de « chose », objet qu'elle conçoit comme quelque chose de puissant et d'indépendant, à la fois inquiétant et fascinant, d'autant plus qu'elle n'en a jamais vu : « En cambio a los varones, ella lo sabe, les sale una cosa rotunda hacia adelante. » (p. 83) ; « aquí es donde sacan al aire sus cosas de adelante » (p. 89) ; « y ellos tienen sus cosas de adelante afuera y en las manos » (p. 89) ; « [la orina] es despedida, es lanzada hacia adelante con tanta evidencia como la que tienen esas cosas tan ciertas con que los varones la expiden » (p. 91). Notons cette dimension « certaine » qu'elle valorise tellement dans tous les domaines, et à quel point la réalité crue qui va s'imposer à elle, le sexe impuissant de Biasutto, va entrer en contradiction avec son imaginaire. Cette « chose de devant » (et dans cet « adelante » il y a cette idée de quelque chose qui prend les devants, qui domine, à quoi elle est déjà soumise en pensée), elle ne cesse de se l'imaginer sans jamais assumer le terme : « Ahora ha de estar sacando con los dedos esa cosa de adelante, la estará sujetando ahora » (p. 103) (le chiasme de cette phrase laisse entrevoir des

³⁰⁰ Gabriel Iaculli traduit « je suce les moules », probablement soucieux de se rapprocher le plus possible du côté imagé du terme « concha », le coquillage. Martín KOHAN, *Sciences morales*, *Op. cit.*, p. 75.

pensées qui se bousculent sous l'effet de l'excitation) ; « Ahora el alumno ha de estar [...] golpeteando suavemente o haciendo ondular un poco esa cosa que los varones tienen, y ella sin saber por qué cierra los ojos » (p. 103). J'abrège, car l'omniprésence du pénis euphémisé prendrait encore bon nombre de lignes ; je me contenterai de relever les pages où il apparaît, en plus de celles déjà évoquées, pour donner une idée précise de l'obsession non assumée de la protagoniste : p. 112 (deux fois), p. 115, p. 134, p. 135, p. 138, p. 164 (quatre fois), p. 165 (deux fois). Puis c'est la « chose terrible de monsieur Biasutto », p. 196, p. 197, p. 198, p. 200 (trois fois), p. 210.

Enfin, le langage du non-dit, s'il touche surtout le domaine sexuel puisque l'histoire se déroule selon le point de vue de la jeune fille, touche aussi la dimension politique qui fait office de décor tout à fait flou. Rappelons que l'action se passe en 1983, à la fin de la dictature, et que le roman en développe deux aspects à travers le traitement des personnages de Biasutto et de celui du frère de María Teresa – mais comme tout est narré selon le point de vue de cette dernière, tout est dit à demi-mots. Le lecteur comprend que Biasutto a dénoncé quelque temps auparavant un certain nombre d'élèves suspects au regard de la politique anti-subversive, mais le langage elliptique de María Teresa qui passe dans celui du narrateur se limite à parler de « listes » : « el señor Biasutto es una especie de héroe entre las autoridades del colegio ; él hizo listas y ese mérito, aunque rumoreado, a nadie se le escapa. » (p. 31). Le deuxième aspect de la dictature qui est développé est narré de façon encore plus dissimulée : on comprend que le frère de la protagoniste est sur le point d'aller combattre à la guerre des Malouines et que finalement il y échappe de peu ; mais jamais le terme de « guerre » ni celui de « Malouines » n'est prononcé. Le langage tantôt euphémisant, tantôt elliptique de María Teresa est donc le reflet parfait de son refus de voir la réalité qui l'entoure : refus de voir et de comprendre à la fois ses propres désirs, qu'elle conçoit comme sales, mais aussi les implications extrêmement sombres d'une politique dictatoriale, ou encore l'impact de la guerre imminente sur son frère (elle ne cherche pas à comprendre le sens des phrases énigmatiques griffonnées sur des cartes postales qu'il leur envoie à sa mère et à elle, comme celle-ci, qui se répète : « No logro compenetrarme ». De toute évidence il souffre de la situation en ne pouvant pas s'identifier au groupe auquel il est forcé d'appartenir, mais jamais elle ne semble relever ce fait).

L'auto-aveuglement est donc une caractéristique importante des gris : il en faut une bonne dose pour évoluer dans les contextes qui leur échoient. Le cas de Lito Giménez est un peu différent, principalement parce qu'il est décrit par le biais de l'imagination malade et haineuse du narrateur, qui se plaît au contraire à lui attribuer une assez grande lucidité quant à sa décrépitude, sa lâcheté, sa malchance, la laideur de la vie en général, etc. Mais on trouve quand-même deux

occurrences du refus d'approfondir (c'est le verbe « rechercher », « enquêter » (« indagar ») qui est employé) et de voir. La première vient d'une fatigue existentielle qui a pour conséquence une indifférence face aux choses : « Mejor no indagar de qué son los lamparones, que agregados al queso en vez de encarecerlo lo abaratan. Para qué quiere enterarse, si lo va a llevar como sea. » (p. 121). La deuxième renvoie plutôt au refus de faire face à la dure réalité de la dette envers el Dueño, lorsque ce dernier veut lui montrer le détail de leurs comptes : « Giménez prefiera no ver. Las cuentas que le traje son para él como radiografías que revelaran un mal que lo compromete mucho » (p. 126). Mais s'il y a peu à relever quant à ces différentes modalités d'auto-aveuglement, il n'en est pas de même au sujet du rapport au langage : lui aussi, tout autant que les autres, a un rapport paresseux au langage, ne cherche pas à s'engager dans sa complexité – et ce, la plupart du temps, par mauvaise foi. Il en est ainsi lorsque le propriétaire lui fait remarquer qu'il se trahit en utilisant le conditionnel pour lui signifier son intention de payer le loyer. Le vieillard minimise ce rôle du langage en jouant à se faire passer pour un imbécile : « Una palabrita, otra palabrita, a veces da un poco lo mismo, Negro » (p. 134). Les aspects les plus impersonnels et généraux d'un langage conçu dans tout ce qu'il peut avoir de plus flou, sont pour lui une arme de défense contre la part de la réalité qui ne l'arrange pas. D'ailleurs, sur un plan beaucoup moins dramatique, cet usage des mots est assez similaire à celui que Arendt attribuait à Eichman, et qui lui permettait de ne pas voir l'horreur. De même, la reproduction d'un discours tout fait (ces « préjugés flottants » que l'on a évoqués plus haut et dont parle l'auteur) lui permet d'avoir à portée de main comme un réservoir de paroles creuses qui lui permettent de cracher sa bile. Il les entend à la radio, ces paroles rapportées en style indirect libre : « no habrá remedio posible para el flagelo de la delincuencia en la Argentina mientras las leyes sigan permitiendo que los criminales entren por una puerta y salgan por la otra, se deduce que de la cárcel » (p. 19). Et après il répète, au bar : « Comenta un poco con Salazar [...] la desgracia de tener una justicia que es blanda o es cómplice y le hace el caldo gordo a los criminales atando de pies y manos a la fuerza policial » (p. 27). Et puis, dans un condensé d'amertume : « las mentiras de la política, el deporte que ahora es puro negocio, la manga de desviados que sale en la televisión y en el cine, la droga en el rock and roll, el sida, etc » (p. 28). On voit bien en somme, chez nos trois personnages, à quel point le langage peut être utilisé au service de la mauvaise foi et de l'aveuglement, à quel point il peut être compatible avec une pensée vide et même favoriser cette dernière.

Pour conclure sur ces figures affligeantes submergées par le gris à tous les niveaux (le gris de l'espace dans lequel ils évoluent, le gris de l'indécision et du néant intellectuel, le gris comme incapacité à voir le noir depuis leur vision brouillée, le gris d'un langage creux et indéterminé),

j'aimerais relever deux points communs supplémentaires qui contribuent à les condamner et qui soulignent à quel point ce sont les figures les plus malmenées et à la fois les plus malsaines de l'œuvre de Kohan. Le premier est un verbe auquel tous les trois sont associés d'une manière ou d'une autre : le verbe « mortifier », avec ses dérivés. Le détail est d'autant plus intéressant que la mortification semble exclusivement réservée à l'univers des personnages gris (il est à noter que le terme n'est pas si rare dans le langage parlé en Argentine, c'est souvent sous la forme « No te mortifiques » qu'on l'entend ; mais il n'est employé que dans ces trois romans), et se manifeste de manière récurrente. Dans *Dos veces junio* il apparaît trois fois ; certes, pas toujours attribué au sentiment du protagoniste, mais c'est bien lui, narrateur, qui choisit ce mot particulier, ce qui est d'autant plus remarquable que la narration est très concise et évite de parler de sentiments. Les deux premières occurrences touchent le conscrit, d'abord blessé que Mesiano ne lui ait pas fait assez confiance pour lui demander de le conduire au stade : « me mortificaba que no me hubiese pedido que fuese yo quien lo llevara » (p. 51). La deuxième fait allusion aux réprimandes de Torres, et potentiellement de Lleiva, qu'il ne manquerait pas de subir s'il rentrait à son poste avant d'avoir trouvé son chef : « Peor hubiera sido irme a casa, y peor aún permanecer en la unidad, soportando los reproches del sargento Torres, a los que pronto habrían de agregarse los del cabo Lleiva, porque en esa clase de mortificaciones era raro que uno dejara de seguir al otro. » (p. 57). La troisième implique véritablement l'idée de mort concrète qui touche les Quilmes, indigènes dont Mesiano raconte le destin funeste : déplacés dans une région au sud du pays, ils sont mortifiés de froid : « Tal mortificación se agregó a los padecimientos del traslado, que los había dejado maltrechos. Así fue que perecieron, todos sin excepción, los indios quilmes. » (p. 101). Que peut-on tirer de ces trois occurrences ? À la lecture des deux premières, on constate que l'univers militaire est « mortifiant », soit parce qu'on en est exclu (c'est le premier cas : le jeune est blessé d'avoir été maintenu hors du cercle de Mesiano), soit parce qu'on en fait partie. Ainsi, tantôt dedans, tantôt hors-jeu, le conscrit n'est jamais vraiment à son aise. Dans la troisième occurrence, l'étymologie de « mortification » est mise en valeur par la proximité textuelle de la mort. Dans tous les cas donc, le terme est assez fort pour être remarqué. Il apparaît pas moins de cinq fois dans *Ciencias morales*, d'abord dans la bouche de la mère de María Teresa, en style indirect libre, et c'est encore la mortification due au froid, perçue comme étant pire que la mort elle-même : « Habría sido mejor que se muriera, dice la madre [...]. Así habría por lo menos un papel, y con la constancia el pobre Francisco se podría haber evitado toda esta mortificación del frío por las hendijas. » (p. 23). Puis, la mortification est ce que la jeune surveillante voudrait infliger à l'élève Baragli, en vain : « No alcanza, [...] como quisiera, a afirmarse en la eficacia de su autoridad bien ejercida, porque [...] Baragli parece extraer del episodio un motivo de regocijo

[...], pero no [...], como debiera, un motivo de mortificación. » (p. 28). Le terme semble indiquer une conception pour le moins répressive de son rôle d'autorité, et saute aux yeux par son excessive dureté. Un peu plus loin la mortification la touche, elle, directement et doublement : « La mortifica, antes que nada, reconocerse tan susceptible, ver que un simple incidente del colegio turba su estado de ánimo y hasta le hace daño. Y luego la mortifica comprobar hasta qué punto la inquietud persiste en ella. » (p. 46). On remarque en passant que la mortification est liée ici à un rare moment de lucidité chez elle : elle « reconnaît » sa susceptibilité, et on a vu combien cette franchise est rare chez elle. La dernière occurrence la montre encore une fois victime de la mortification car elle pense ne pas être capable de séduire son chef : « A la par que se entusiasma, no obstante, se mortifica pensando que habrá debido encontrarla sin dudas muy poco interesante. » (p. 153). En somme, s'il faut retenir une seule idée de l'usage de ce terme dans la narration, c'est qu'il révèle une personnalité complexée, souffrante. Quant à Giménez, il est deux fois « mortifié » pour sa part. Premièrement parce qu'il ne dort jamais bien³⁰¹, deuxièmement parce qu'il ressent bien malgré lui du désir pour sa belle-mère : « de pronto comenzó a mortificarlo esa perturbación tan extraña » (p. 62). Cette récurrence du terme est-elle consciente chez l'auteur ou trahit-elle chez lui une envie secrète de tuer ces personnages gris, qui, il faut l'avouer, sont bien peu attachants ? En tout cas, on peut penser que cet élément qui resserre encore leurs liens dans l'univers fictionnel de Kohan les rapproche aussi des personnages intermédiaires considérés plus haut – Laura, Luciana Maure et Estela Bianco –, beaucoup moins négatifs mais tous condamnés à mort. Une autre hypothèse possible de cette récurrence de la mortification consisterait à conclure que le gris de l'apolitique et de l'ignorance, du flottement au milieu, a un caractère *mortifère*. De la même façon que, comme on tentera de le démontrer, le conflit est traversé par un principe vital, la concession impliquée par l'entre-deux serait traversée par un principe mortifère.

Le deuxième point commun que je souhaitais évoquer s'inscrit en continuité avec le premier : nos trois personnages ont un corps souffrant, comme s'ils somatisaient le mal-être auquel les condamne la grisaille. Ils souffrent tous d'insomnie ou dorment très mal : le conscrit à la dernière page du roman (« el sueño tarda en llegar » (p. 188)), après avoir rendu visite à Mesiano et avoir vu, entre autres, l'enfant volé et donné en adoption à la sœur et au beau-frère de son chef ; María Teresa lorsqu'elle commence à ressentir du désir pour Baragli et qu'elle tente de l'étouffer (« Por la cabeza le pasan imágenes, tal vez se ha dormido y son un sueño, tal vez son una maquinación de la mente (la maquinación que no la deja dormir o la que, apenas empieza a

³⁰¹ Voir p. 148 de ce travail.

dormirse, la despierta) » (p. 72)) ; enfin, l'insomnie est le lot quotidien de Giménez (« apaga el televisor, se mete en la cama. El sueño no acude. » (p. 14). Cette difficulté à s'endormir apparaît comme une espèce d'entre-deux qui les tourmente, une inadéquation déplaisante entre ce qui devrait être (la nuit est faite pour dormir) et ce qui est effectivement. Psychologiquement, ce n'est pas très difficile à interpréter : quelque chose les empêche d'avoir la conscience tranquille, quelque chose au fond d'eux-mêmes comprend que leur position est intenable, ou du moins répréhensible. C'est peut-être encore, également, un châtement que l'auteur se plaît à leur infliger : il est difficile de ne pas concevoir comme un acharnement le fait qu'en plus des insomnies, María Teresa et Giménez souffrent de graves troubles gastriques, et plus particulièrement d'aigreurs d'estomac. La surveillante refuse ainsi un deuxième café au lait à son rendez-vous avec Biasutto : « No : prefiera no pedir otro café con leche. Y no es que le tema al insomnio, que de todas maneras padece, sino a la acidez estomacal que el exceso de café podría ocasionarle. » (p. 147). Chez Giménez, c'est encore plus grave, l'aigreur étant devenue au fil des ans une caractéristique de son estomac, dont il subit constamment la férocité : « Ese dique de acidez que es el estómago de Giménez se desborda y deja pasar una cascada feroz que lo quema y le arde. » (p. 71). Il semblerait ainsi que ces deux personnages ingèrent symboliquement trop de choses difficiles à digérer ; et ces choses pourraient bien être, si l'on file la métaphore, les discours d'extrême-droite qu'ils reçoivent, elle de Biasutto et lui du colonel, dont on sait que l'un comme l'autre boivent avidement les paroles haineuses. On dirait que l'horreur dont ils nient l'existence se retrouve coincée dans leur corps, en les empêchant tantôt de dormir, tantôt de digérer : il est tout à fait cohérent que ce trop-plein de haine finisse par détraquer quelque chose en eux.

Ainsi, au vu de l'ensemble d'une œuvre fictionnelle majoritairement portée par l'antagonisme et l'incompatibilité, tous les personnages intermédiaires sont mis à mal d'une manière ou d'une autre. Qu'ils aient tendance à ne pas participer aux conflits mais plutôt à se soumettre et à faire des concessions (c'est la spécialité des figures grises), ou qu'ils naviguent entre deux entités contraires (Laura entre les deux frères, Luciana Maure et Estela Bianco entre le monde des humbles et le monde de l'élite), ils se retrouvent toujours perdants dans l'univers de Kohan, tantôt mis à mort symboliquement, tantôt extrêmement dévalorisés. Et à travers tous ces procédés, c'est bien la notion de milieu qui est tout entière remise en question.

C. Le conflit mené à son terme ou la rés(v)olution revigorante

Avec le constat de l'échec amoureux et la dévalorisation de la concession impliquée par le traitement négatif des figures grises, une troisième modalité contribue à faire ressortir la notion d'antagonisme comme un élément essentiel et même structurant du système kohanien : c'est une certaine valorisation de ce que l'on pourrait appeler le conflit mené à ses extrémités. En d'autres termes, il y a une certaine réjouissance à assister, en tant que lecteur, à la résolution des tensions, souvent violente, mais en tout cas revigorante, traversée de vitalité. Je tenterai de démontrer ici que, à l'opposé de la grisaille de l'irrésolution, la victoire de l'un des adversaires sur l'autre a un côté libérateur.

En effet, la soumission des gris suppose des rapports de force figés qui rendent la lecture oppressante : il ne viendrait pas à l'esprit ni de María Teresa (sauf celle du film, on l'a vu, qui se venge de Biasutto à l'aide de sa lime à ongles), ni de Giménez, ni du conscrit de se rebeller contre les figures d'autorité, et cette soumission implique un *statu quo*. Le cas du vieillard de *Cuentas pendientes* est un peu plus complexe car il finit par triompher de la figure de l'élite : il se trouve être un « gris » quelque peu rehaussé dans le dénouement par le côté pathétique de son adversaire ; mais les deux autres, la surveillante et le conscrit, sont des personnages qui par leur caractère indéterminé impliquent des fins de romans frustrantes pour le lecteur. Presque des fausses fins, en somme : on aimerait savoir que les deux jeunes ont appris quelque chose au terme de leur expérience respective, que le conscrit comprendra un jour qu'il a idolâtré des bourreaux, que Marita saura faire front à un autre Biasutto si elle en croise à nouveau sur son chemin ; au lieu de cela, on les sait plus ou moins condamnés à la grisaille, on reste sur sa faim. De même, bien que dans une moindre mesure, l'incommunicabilité qui s'éternise ou disparaît tout bonnement par l'absence de l'une des entités antagonistes a quelque chose d'insatisfaisant, sinon de pesant. Verani et Ledesma, à force de ne pas se comprendre, finissent inévitablement par s'éloigner l'un de l'autre : la tension se dilue dans le néant laissé par la dernière page, la dernière conversation, et on sait depuis le début que Verani n'ira même pas à l'enterrement de Ledesma. Certes, l'incommunication entre les opposés de *Los cautivos* (Echeverría *versus* les gauchos) et leur évaporation en fin de première partie n'empêchent pas une fin magnifique en terre de l'entre-deux. Certes, la disparition du conflit entre Alfano et Vicenzi, quant à elle, est réjouissante par son côté burlesque – rappelons que le méchant Vicenzi finit par s'apitoyer sur l'autre et devient gentil, et tout est bien qui finit bien – ; mais d'une manière générale, l'absence d'une franche

résolution laisse toujours un goût d'inachevé. À l'inverse, le conflit en tant que principe exploité à son maximum a, chez Kohan du moins, quelque chose de très dynamique, de littérairement réjouissant. Par contraste avec une histoire qui finit en queue de poisson (et l'observation de « x » *par contraste* avec « y » est essentielle dans l'omniprésence de l'antagonisme chez Kohan), et d'autant plus si l'on a enchaîné les lectures des romans de la grisaille, on sort revigoré d'une lutte acharnée avec, au bout, un gagnant – et ce même si le perdant se trouvait être notre favori ; inutile de nier notre partialité. Un peu comme les gauchos émoustillés par le corps-à-corps à la fois grotesque et violent de « la Toribia » et de « la de Maure », nous lecteurs, nous ressentons une jouissance esthétique face à un récit à l'issue tragique (entre parenthèses, effet humoristique mis à part, nous ne sommes peut-être pas si éloignés de ces barbares que nous voulons bien le croire, en tout cas Kohan nous pousse à réfléchir à cette éventualité). Lorsque le rideau tombe, on est content de l'aspect achevé de l'œuvre. Certes, ami de la lettre, on préférerait le triomphe de la littérature sur la stupidité de la masse dans *La pérdida de Laura*, mais la résolution a tout de même quelque chose de jouissif, même si (et peut-être d'autant plus si) elle a un côté tragique. Ce sentiment d'achèvement et d'accomplissement que donne une bonne chute de récit, c'est bien ce qu'Albert Camus met en évidence dans *L'Homme révolté* lorsqu'il évoque ce qu'il considère comme l'essence du genre romanesque. Si la résolution portée par le roman fait du bien au lecteur, dit-il, c'est qu'elle se trouve justement à l'opposé de ce qui se passe dans sa vie. La vie est morcellement et manque d'unité :

[L]es êtres s'échappent toujours et nous leur échappons aussi ; ils sont sans contours fermes. La vie de ce point de vue est sans style. Elle n'est qu'un mouvement qui court après sa forme sans la trouver jamais. L'homme, ainsi déchiré, cherche en vain cette forme qui lui donnerait les limites entre lesquelles il serait roi³⁰².

Au contraire, le roman donne un sentiment de cohérence et d'unité : « Qu'est-ce que le roman [...] sinon cet univers où l'action trouve sa forme, où les mots de la fin sont prononcés, les êtres livrés aux êtres, où toute vie prend le visage du destin³⁰³. ». Pour devancer la contradiction possible selon laquelle bien des fins de romans sont désespérantes, la note de bas de page précise, et je la reprends à mon compte : « Si même le roman ne dit que la nostalgie, le désespoir, l'inachevé, il crée encore la forme et le salut. Nommer le désespoir, c'est le dépasser. La littérature désespérée est une contradiction dans les termes³⁰⁴. ». J'y reviendrai.

³⁰² Albert CAMUS, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 327.

³⁰³ *Ibid*, p. 328.

³⁰⁴ *Ibid*, p. 328.

Ce qui participe également à la vitalité des romans et nouvelles marqués par la victoire finale d'une entité sur l'autre, c'est le principe du renversement de situation, que Kohan affectionne tout particulièrement. En d'autres termes, c'est très souvent celui qui se trouvait dans un premier temps en position d'infériorité qui, par des procédés variés que l'on observera, finit par vaincre alors que ses chances paraissaient dans la plupart des cas très minces. Dans *Babía Blanca*, le dernier roman publié à ce jour, le narrateur se dit admiratif du genre de boxeur capable d'inverser une situation désespérée d'un seul coup. Cette image est une bonne métaphore de ce que j'appelle la résolution revigorante : la victoire du faible est d'autant plus galvanisante qu'elle succède à l'effet de surprise. Seulement, pour le cas de la boxe, le retournement peut être extrêmement rapide :

Durán, aunque hasta ese momento perdía, podía perfectamente ganar, sobre todo porque pertenecía a esa raza de boxeadores que pueden liquidar a sus rivales tan sólo con un único golpe, y que cuentan siempre por lo tanto con la posibilidad heroica de revertir la situación más adversa con la explosión de la sola vez, transformando la complicación más plena en el destello del nocaut y la victoria. (p. 115)

Dans les sept fictions que nous allons aborder, le retournement ne se fait pas dans le temps d'une « étincelle », pas dans « l'explosion d'une seule fois », mais au terme d'un changement progressif au demeurant tout aussi impressionnant, avec un « knock out » tout aussi définitif, parfois brutal. Les sept récits (trois romans et quatre nouvelles) représentent ainsi autant de manière d'inverser les hiérarchies. Quand je parle de situation d'infériorité, j'en distingue deux sortes : d'une part celle, concrète et indiscutable, qu'impose la hiérarchie militaire, celle confirmée par l'historiographie ; d'autre part celle qui relève plutôt de l'imaginaire collectif. Ce dernier tend spontanément à poser en effet l'infériorité du populaire vis-à-vis de l'élite, de l'inculte vis-à-vis du lettré, du domestique vis-à-vis du maître, catégories qui ont par ailleurs tendance à se recouper les unes les autres. Kohan bouscule cet imaginaire préétabli des rapports de force que l'on retrouve à l'œuvre dans la société, en mettant à mal le Pouvoir sous les formes les plus diverses. Son double fictif, el Dueño, développe d'ailleurs cette question des préjugés portés sur le populaire et l'élite et l'intérêt de leur remise en question lorsqu'il parle de son roman, que l'on reconnaît très bien comme étant *Segundos afuera* :

¿Sobre cuál de los dos mundos antagónicos recaen el mal y el delito ? Los prejuicios llevan a pensar muy rápidamente que sobre el mundo de la cultura popular. ¿Por qué? Muy simple: porque es el mundo de la pasión, es el mundo del fanatismo, es también el mundo de la violencia y del cuerpo puesto en juego. Mientras que del otro lado se supone que rigen la contención, el refinamiento. Se supone, digo. Y digo bien. Porque en el transcurso de la novela las cosas empiezan a poner en cuestión estos prejuicios.³⁰⁵

³⁰⁵ *Cuentas pendientes, Op. cit.*, p. 148.

Relevons cette idée du préjugé retourné comme une crêpe, dont la mise en évidence fait de ces quelques lignes un développement qui ressemble presque à un manifeste. Sur les trois récits que je rassemble d'abord ci-dessous, sous le titre « le cultivé terrassé par l'inculte », deux représentent très bien cette remise en question des préjugés (*Cuentas pendientes* et « El arte de la fotografía »), tandis que le troisième (*La pérdida de Laura*) tend plutôt à les confirmer – nous verrons dans quelle mesure. Un deuxième axe d'observation d'inversement des hiérarchies portera notre attention sur deux nouvelles, l'une qui présente la figure sans doute la plus incontestablement vénérée d'Argentine, San Martín, bafoué par un anonyme (« El Libertador ») ; l'autre, délicieuse d'ironie qui dessine la déconfiture progressive d'un haut gradé sous l'action insidieuse d'un tout jeune garçon. « La servidumbre », autre nouvelle tirée du même recueil que les deux précédentes, *Una pena extraordinaria*, pose quant à elle la victoire des domestiques contre leur maître, en version fantastique. Enfin, on verra comment *Museo de la Revolución* s'inscrit contre l'idée – ou l'idéal ? – assez largement répandue de la supériorité de l'amour sur la raison, du moins dans le monde de la fiction.

1. Le cultivé terrassé par l'inculte

Comme je l'ai évoqué plus haut, la tyrannie n'est pas toujours le fait du même bord ; mais dans les trois fictions que j'aborde pour commencer cette observation des dénouements réjouissants, c'est toujours le cultivé (ou l'artiste, en l'occurrence) qui se retrouve d'une manière ou d'une autre défait par l'inculte ou le profane. *La pérdida de Laura* se distingue des deux autres en ce que la victoire de la culture de masse incarnée par Raúl et sa bande semblait jouée d'avance, tandis que dans *Cuentas pendientes* et la nouvelle « El arte de la fotografía », le triomphe du petit s'accomplit à la faveur d'un retournement total de situation. Voyons-en donc les modalités.

a) La littérature foulée au pied par la culture de masse : *La pérdida de Laura*

*Tout ce qui agit est une cruauté*³⁰⁶.

Antonin Artaud

On a eu l'occasion de voir comment se résout l'antagonisme entre les deux frères de *La pérdida de Laura*, Miguel le lettré et Raúl le populaire : ce dernier, sous l'influence de ses amis et en particulier du Negro Medina, finit par triompher de l'essence littéraire de son cadet, qui se retrouve cloué sur un lit d'hôpital, abruti par le choc de l'assassinat de Laura et condamné à regarder l'écran de la télévision qu'on lui installe sur le mur d'en face. Évidemment, le dénouement est affligeant, violent, injuste, d'autant plus aux yeux d'un lecteur qui s'identifie plus ou moins à Miguel : celui qui a la chance de tomber sur *La pérdida de Laura*, publié en peu d'exemplaires, est très probablement quelqu'un qui aime lire et qui se reconnaît davantage en Miguel qu'en Raúl. C'était presque perdu d'avance pour le clan de Miguel et de la littérature – on a vu avec quelle violence s'imposait la masse, tyrannique, à l'image du poste de télévision et son bruit strident qui envahit tout l'espace. La violence va *crecendo*, en effet. Comme Miguel le raconte dans les premières pages du roman, l'agressivité de son père et de son frère envers lui, à cause de son refus de l'univers télévisuel, s'est intensifiée avec le temps : « En los días de mi infancia, ellos dos intentaban doblegar lo que era por entonces mi temprana resistencia, con métodos y estratagemas cuya amabilidad fue decreciendo gradualmente con el paso de los años. » (p. 13). La tyrannie de la culture de masse se manifeste d'abord par le bruit de la télévision qui s'impose sur la récitation de latin (p. 13), celui de la radio qui envahit le sommeil de Miguel et entre dans son rêve alors qu'il lui reste deux heures pour arriver reposé à l'examen de latin (« me resultaba imposible sustraerme a esas voces estridentes » (p. 31)) ; ensuite Raúl et ses amis le forcent à boire de l'alcool (chapitre 10) au point de le rendre malade (chapitre 11) ; puis ils agressent Brad, son ami littéraire (chapitre 15) ; ils forcent finalement Miguel à regarder la télévision, ils l'attachent, lui donnent des coups de pied dans les chevilles (chapitre 16). Les coups de feu du dénouement, en fin de compte, ne surprennent pas beaucoup : ils sont la continuité logique de l'incroyable

³⁰⁶ Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son Double*, Op. cit., p. 132.

violence du groupe de Raúl. On peut donc légitimement sortir quelque peu affligé du constat déprimant de l'échec de la littérature lorsque l'on referme le livre.

Mais ce serait compter sans l'aspect tragique, romanesque, intense, qui rend le plaisir de lecture plus fort que le désappointement de la conclusion. Si l'on reprend les termes de Camus, « le mot de la fin est prononcé ». Pourquoi parler d'une dimension tragique ? C'est premièrement parce que cette fin violente a quelque chose de cathartique. Rappelons brièvement la définition de la catharsis :

Le mot grec *catharsis* signifie « purgation ». Il a été employé par Aristote dans sa *Poétique* pour désigner l'effet de la tragédie, qui doit, selon lui, exciter chez le spectateur des émotions de terreur et de pitié, de façon à ce que, les ayant ressenties vivement au vu d'un spectacle fictif, celui-ci soit par ce moyen « purgé » de l'excès de telles passions (c'est-à-dire, peut-être moins exposé à les ressentir exagérément dans sa vie au sein de la Cité³⁰⁷).

Utilisons donc l'expression avec prudence : je pense à une catharsis au sens esthétique et non pas moral, en d'autres termes dépourvue de l'objectif suggéré par les dernières lignes et visant à réguler la violence du spectateur pour un meilleur fonctionnement de la société. J'emprunte la définition à Aristote, donc, mais en me concentrant sur les effets et la réception de l'œuvre tragique, et non sur la présence d'une intention de l'auteur, pourtant impliquée par la théorie aristotélicienne – et je cite cet approfondissement de la définition par la métaphore musicale, développé dans *La Politique* :

Nous voyons ces mêmes personnes, quand elles ont eu recours aux mélodies qui transportent l'âme hors d'elle-même, remises d'aplomb comme si elles avaient pris un remède et une purgation. C'est à ce même traitement, dès lors, que doivent être nécessairement soumis à la fois ceux qui sont enclins à la pitié et ceux qui sont enclins à la terreur, et tous les autres qui, d'une façon générale, sont sous l'empire d'une émotion quelconque pour autant qu'il y a en chacun d'eux tendance à de telles émotions, et pour tous il se produit une certaine purgation et un allègement accompagné de plaisir³⁰⁸.

Nous distinguons bien entre, d'une part, le côté affligeant des dernières scènes, Laura qui baigne dans son sang et Miguel prostré dans son lit d'hôpital, condamné pour toujours à regarder la télévision, et surtout ce que tout cela suggère quant à la place de la littérature dans la société ; et d'autre part, « cet allègement accompagné de plaisir » esthétique qui selon moi dépasse de beaucoup l'affliction ressentie face aux événements narrés. Je m'appuie sur le développement d'Alain Viala qui valorise l'aspect esthétique de la *catharsis* :

Dans tous les cas, la catharsis [...] est, au sens le plus propre, une catégorie esthétique, qui définit non les contenus de l'œuvre – tels l'*hybris* (la « démesure ») ou le chagrin éprouvés par les personnages –, mais

³⁰⁷ Alain VIALA in Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Op. cit, p. 98.

³⁰⁸ ARISTOTE, *La Politique* (traduction de J. TRICOT), Vrin, 1995, p. 584.

bien sa réception et l'effet de l'identification éventuelle du spectateur envers un personnage ou une situation³⁰⁹.

Si je comprends bien où il veut en venir, la catharsis n'est pas une leçon de morale que le lecteur ou le spectateur tirerait du contenu de l'œuvre, mais l'effet intense provoqué par l'identification à un aspect de ce contenu. Y aurait-il ainsi une part de masochisme dans notre plaisir de lecteurs en tant que nous nous identifions à Miguel ? Il est bien possible que le fait de se reconnaître dans un des personnages participe à notre intérêt pour cette lutte. Mais selon moi, le plaisir provient surtout de la vitalité de la mise en présence violente des deux entités antagonistes, celle dont parlait Antonin Artaud et dont il pensait qu'elle devait inspirer le renouvellement du théâtre : « le rapprochement sur la scène de deux manifestations passionnelles, de deux foyers vivants, de deux magnétismes nerveux est quelque chose d'aussi entier, d'aussi vrai, d'aussi déterminant, même, que, dans la vie, le rapprochement de deux épidermes dans un stupre sans lendemain³¹⁰. ». Et le caractère passionnel et entier (Raúl est passionnellement versé dans la culture de masse, Miguel est entièrement voué à la littérature) des deux foyers qui rentrent en collision doit forcément déboucher sur l'élimination de l'un par l'autre. Poursuivons avec Artaud cette idée de conflit mené à ses extrémités, principe essentiel du « théâtre de la cruauté » qu'il prône : « Tout ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler³¹¹. »

Mais la dimension cathartique n'est pas le seul élément du roman à participer du tragique, et il faut remonter aux origines de la tragédie elles-mêmes pour comprendre à quel point ce roman de l'antagonisme en a l'étoffe – et on reste dans cette idée d'action « poussée à bout » qui se manifeste dans la mise à mort finale, puisque « à l'origine de ce genre, il semble qu'il y ait eu des cérémonies sacrificielles, et l'expression tragique est dès lors liée à l'idée d'une mort ou d'une souffrance inéluctables et en partie inexplicables³¹². ». La mort de Laura, qui, rappelons-le, survient précisément parce que la jeune fille a fait son choix définitif pour le monde de la littérature incarné par Miguel – et par extension, donc, la mort de la littérature – a bien quelque chose de fatal et d'inexplicable. Mais plus encore : « le modèle grec d'origine : le *furor* du héros (en grec : *hubris*) est un temps de révolte contre la norme, de “démessure³¹³” ». Le lien est intéressant :

³⁰⁹ Alain VIALA, *Op. cit.*, p. 100.

³¹⁰ Antonin ARTAUD, *Op. cit.*, p. 123.

³¹¹ *Ibid.*, p. 132.

³¹² Jean-Frédéric CHEVALIER in *Le dictionnaire du littéraire*, *Op. cit.*, p. 780.

³¹³ *Ibid.*, p. 780.

si l'on poursuit l'analyse du roman sous l'angle de vue du tragique, la pratique de la littérature en tant que mode de vie adopté par le personnage de Miguel apparaît comme une révolte contre la culture populaire, télévisée, normative que Raúl et sa bande cherchent à imposer à tout le monde (on se rappelle du terme de « desviado », « déviant », attribué à Miguel et à Brad comme un défaut intolérable, à corriger impérativement). Poursuivons : « Le tragique offre une esthétique propice à une réflexion sur le pouvoir et les risques de la dégénérescence de la royauté en tyrannie puisqu'il est une prise de conscience de la perte de la liberté³¹⁴. ». Le tragique comme clé de lecture nous permet, ainsi, de considérer les dimensions philosophique et politique du roman, en nous révélant comme entités antagonistes d'un côté le groupe qui exerce le pouvoir de manière tyrannique et de l'autre celui qui cherche à exercer sa liberté, mais en vain. « L'espace tragique » est ainsi « celui du sacrifice : le héros devient la victime (ou le bouc émissaire) d'une société et de ses rites³¹⁵. ».

La force de ce roman et en particulier de son dénouement résident ainsi dans cette dimension tragique, avec ce qu'elle suppose à la fois en terme de plaisir esthétique et de réflexion philosophique. L'antagonisme « poussé à bout » est cathartique, à l'opposé du monde gris dans lequel les personnages sont portés à s'engluer ; bien que cruel, il est intensité et vitalité.

b) La défaite de l'expert en mots contre l'ignorant : *Cuentas pendientes*

La lettre tue, l'esprit vivifie.

Saint-Paul, *Épître aux Corinthiens*, III, 6.

Le roman *Cuentas pendientes* met lui aussi à jour un combat dont l'issue est la même : le cultivé se retrouve terrassé par l'inculte. Mais la tonalité s'en distingue grandement : nous quittons le domaine du plaisir purement esthétique pour entrer dans un univers plus jovial. Car le dénouement de *Cuentas pendientes*, ce roman d'une noirceur poisseuse, a quelque chose de réjouissant dans le sens où la vengeance finale d'un personnage maltraité fait toujours plaisir au spectateur car il satisfait son envie qu'une certaine justice soit faite. Rappelons-le, ce dénouement-retournement, qui commence au chapitre « XIV, 15 » (p. 120) : on découvre que le narrateur et « el Dueño » sont une seule et même personne au moment où il entre chez Giménez pour lui

³¹⁴ *Ibid.*, p. 780.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 781.

demander une enième fois de payer plusieurs mois de loyer en retard. S'ensuit un combat verbal (le terme de « joute » serait erroné puisqu'il désigne une lutte dans laquelle deux individus rivalisent d'éloquence³¹⁶, or Giménez joue justement à faire profil bas), au terme duquel le vieillard parvient à différer encore une fois le paiement de la dette. Le propriétaire s'en va, penaud, condamné à retomber dans l'obsession haineuse qui suintait dans toutes les pages précédant la visite. Que s'est-il passé pour que le personnage voué à une situation d'infériorité totale finisse par terrasser son rival, et de surcroît sur un terrain favorable à ce dernier ? Précisons en effet que cette position inférieure l'était triplement : Giménez ne se contente pas d'être un personnage *a priori* soumis aux volontés d'un narrateur qui non seulement par essence fait ce qu'il veut de ses marionnettes mais dans ce cas particulier en abuse, motivé par une haine farouche ; il est par ailleurs un locataire face à son propriétaire (le pauvre face au possédant), et troisièmement il est celui qui regarde davantage la télévision qu'il ne lit, face à celui qui écrit (et pas n'importe quoi : un roman porteur de réflexions sur les théories d'Adorno, de Jakobson, de Tomachevski). Le retournement est insidieux, génialement imaginé. Suivons-en étape par étape l'évolution, sachant qu'au début il n'y a pas de doute quant au déséquilibre du rapport de forces en faveur de El Dueño : Giménez est dans la position la plus inconfortable, la visite du propriétaire augure une scène forcément beaucoup plus désagréable pour lui, qui est en faute. L'autre, le narrateur, se présente même comme quelqu'un qui prend au piège sa proie : « Ya me vio y ya lo vi, y va a tener que recibirme. Disimula, pero mal ; está nervioso aunque finja parsimonia. » (p. 122). Quand il lui confirme l'objet de sa visite, ce que Giménez ne voulait pas entendre, le vieillard se fait tout petit : « Otro bache de vacilación lo aplasta. Cuando habla por fin, parece derrotado. » (p. 123). L'échec est inscrit sur son visage et son corps abattu, mais déjà, une ambiguïté s'insinue qui va se maintenir durant une bonne partie de la conversation : l'attitude de soumission semble mi-réelle, mi-jouée, et déjà accompagnée d'une forte dose de victimisation, autrement dit d'une stratégie visant à la manipulation. L'emploi du surnom affectif « negro » et son diminutif cherchent d'ores et déjà à amadouer : « Es fin de mes, Negrito. Me agarrás sin un mango. » (p. 123). Lorsque le propriétaire lui montre le dossier qui contient l'état de leurs comptes – objet-leitmotiv qui va marquer chaque étape de la lutte oratoire, comme on le verra, en signifiant exactement qui prend le dessus et dans quelle mesure –, le vieillard fait l'autruche : « Giménez prefiera no ver. Las cuentas que le traje son para él como radiografías que revelaran un mal que lo compromete mucho. » (p. 126). El Dueño, au contraire, est tout entier dans la détermination ; il s'invite chez

³¹⁶ « Affrontement oratoire où chacun fait assaut d'esprit, d'éloquence. », *Dictionnaire Trésor* [en ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/joute>

Giménez, s'impose, se propose de « parler à fond » avec lui et donc à l'acculer dans ses derniers retranchements : « Acá tengo todas las cuentas. ¿Las quiere ver? La pregunta es perfectamente retórica. Sé bien que no quiere ver nada. Si se lo digo es para que me haga pasar a su casa, y así poder hablar a fondo. » (p. 124). La question rhétorique transforme la suggestion apparente en ordre. Cette entrée en matière, qui pousse l'adversaire sur le terrain du langage puisque l'objectif est de l'obliger à « parler à fond », laisse à penser que la victoire va être facile pour celui que l'on sait déjà doué pour les mots – tandis qu'on a pu voir le vieillard dans une position extrêmement peu combative, encore moins éloquente et argumentative, au cours de ses conversations avec sa femme et avec le colonel Vilanova. La fermeté du propriétaire se confirme ainsi : « Ahora quiero que Giménez me escuche. Enfilo derecho hacia su departamento, por un pasillo menos oscuro de lo que creía recordar. » (p. 124). Il semble que sa perception du couloir augure d'une victoire lumineuse pour lui, en même temps qu'elle manifeste sa détermination et congédie la couleur sombre de l'aigreur dont le lecteur a été témoin pendant tout le récit précédent. L'espace d'une part et les objets associés à l'un et l'autre d'autre part, semblent d'ailleurs attester de la supériorité de l'un et de l'infériorité de l'autre. La table, par exemple, évoque la décrépitude de Giménez, on sent presque le moisi : « Hace lugar en la mesa, que tiene atiborrada de papeles amarillentos y humedecidos. En el espacio que así despeja, con un brazo que barre el mar de objetos inútiles que reunió durante años, extendiendo yo las planillas con las cuentas de la deuda. » (p. 125). La quittance de loyer, qui s'impose sur les autres objets déplacés, poussiéreux (on se doute que le vieillard ne fait pas beaucoup le ménage, puisque les objets s'accumulent et que les papiers ont le temps de jaunir) et stériles (« inútiles »), se distingue par sa netteté, sa propreté : « Miro la planilla de reajo. Es un dechado de prolijidad. » (p. 128). Notons d'ailleurs la polysémie du terme « prolijidad », qui évoque non seulement la propreté et le soin, mais aussi la prolixité au sens où on l'emploie en français, « longueur excessive d'un exposé oral, d'un écrit », « abondance, exubérance d'une chose³¹⁷ » : le papier *en dit long* sur l'état de la dette contractée par Giménez. Tout se passe comme si les objets faisaient écho à l'esprit brouillon (on pense au désordre suggéré par le participe passé « atiborrado », « bourré ») et l'intelligence limitée du vieillard d'un côté (les papiers jaunissants tendent à évoquer une pensée ankylosée, qui s'est arrêtée plusieurs années auparavant) et à l'esprit clair et sensé de l'écrivain, de l'autre. Mais même si on ne doute pas de la position de force du propriétaire, suggérée par tous ces détails, la première phase du dialogue (chapitre 16, p. 125) montre que la logique selon laquelle la dette doit être payée s'impose seulement théoriquement, et non pas dans la pratique : Giménez ne peut, de fait, pas payer. Parce qu'on est en fin de mois, dit-

³¹⁷ Dictionnaire *Trésor* [en ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/prolixite%C3%A9>.

il. Le propriétaire a beau lui faire admettre que son argument ne tient pas, puisqu'il a eu « quatre débuts de mois » pour payer son loyer (et là encore, la logique s'impose théoriquement), il est tout à fait évident que l'autre ne va pas payer au cours de cette visite (la logique échoue donc dans la pratique). Cette première victoire de la pratique, domaine auquel on associe Giménez puisque c'est lui qui en fin de compte en a le contrôle (il ne tient qu'à lui de payer ou ne pas payer), sur la théorie, domaine propre à l'écrivain (l'expert en mots, en raisonnement) porte déjà en germe l'échec de El Dueño. Si nous observons la deuxième phase (chapitre 17, p. 130), l'objet « planilla », la quittance de loyer, continue à nous renseigner sur l'état de la lutte en même temps qu'elle fait l'objet d'un enjeu déterminant :

–Le deajo la planilla, Giménez. Para que la revise a conciencia.

Giménez descarta la hojita. La dobla y la guarda en la carpeta de cartulina donde venía originalmente. Podría irritarme por eso, pero no me irrita. No, porque lo hace con extremo cuidado, y porque una vez que lo hace estira una mano afectuosa en dirección a mi hombro, si bien no llega a tocarlo siquiera. (p. 130)

Giménez est très rusé, il parvient à lui rendre la quittance selon la tactique de la patate chaude, en prétextant qu'il n'a pas besoin d'un papier pour respecter la dette, puisqu'il lui fait confiance : « Yo no preciso revisar nada. Confío en vos. ». La « vérification consciencieuse », introduite par l'usage du subjonctif chez le propriétaire – mode qui exprime déjà moins de détermination que le futur, qui quant à lui aurait davantage traduit un ordre qu'une suggestion –, et par conséquent la véritable prise de conscience de l'obligation de payer passent ainsi directement à la trappe ; l'autre reçoit le document par réflexe et ne comprend qu'une fois qu'il l'a dans la main la portée du geste. Il est piégé, le vieillard a réussi à se dégager symboliquement de sa dette. « La recibo en un reflejo. Ahora que la tengo yo, y ahora que está cerrada, Giménez la señala con confianza. Es como un artefacto explosivo al que acaban de cortar los cables del detonador. » (p. 130-131). Le caractère symbolique du geste est souligné par l'impression de soulagement que donne l'attitude de Giménez, qui n'osait pas regarder le document et se sent maintenant la force de le « désigner avec confiance ». Vient ensuite ce que nous pourrions appeler l'épisode du problème de conjugaison, qui paradoxalement fait marquer des points à Giménez : par son usage faussement erroné de l'aspect temporel, il met en évidence le fait qu'il n'a pas l'intention de payer. Le conditionnel « te estaría pagando » (p. 131), certes, manifeste d'abord un parler populaire et un peu maladroit, mais il est aussi très significatif : il marque le paiement de la dette du sceau de l'hypothèse. Le ballet de la quittance de loyer recommence en poussant d'un degré supplémentaire le propriétaire vers la défaite : ce dernier repose le document sur la table après avoir entendu la phrase au conditionnel, pour signifier que, décidément agacé par la mauvaise volonté de l'autre, il décide de lui remettre la pression. Curieusement, c'est par la négation qu'il

exprime cette décision, comme s'il s'agissait d'un acte de faiblesse : « Dejo la carpeta sobre la mesa del comedor. Es una manera de retractarme de todo » (p. 131). Au lieu de dire sa détermination à faire pression sur l'autre, il explique son geste comme une rétractation. Dans tous les cas, il est bien probable que cette tactique ne joue même pas en sa faveur : « Es una manera de retractarme de todo, aunque no es seguro que Giménez lo esté interpretando así. » (p. 131). Giménez le remercie humblement pour la leçon de conjugaison (« Está bien, viejito, si no me ofendo. Al contrario, quiero aprender. De un pibe como vos, tan instruido. »), et ce faux rapport de soumission est un piège subtil dans lequel le lettré, un peu confus du compliment mais peut-être bien secrètement flatté, tombe à pieds joints : « No sabiendo bien qué hacer con las manos, y cayendo sin dudas en un error, vuelvo a agarrar la carpeta de la mesa. » (p. 132). Il est doublement piégé : non seulement il se retrouve encore une fois en possession de l'objet, mais sans s'en rendre compte, il s'est assis tandis que Giménez reste debout. La position des corps exprime dorénavant la supériorité du vieillard, mais l'air de rien. À la troisième phase du combat (chapitre 18, p. 135), le narrateur-proprétaire fait nettement moins le fier ; maintenant qu'il est assis, il s'engluie dans une conversation qui « languit » (« la conversación languidece » (p. 135)). C'est maintenant lui qui se retrouve hésitant quant à l'attitude à adopter, les rôles s'inversent : « Puede que llegue entonces el momento de levantarse y de irse. A casa, a la cena, a las terribles sospechas. Y volver aquí dentro de unos días. Cuando esté empezando el mes. » (p. 135). Non seulement il est maintenant résigné à ce que l'autre ne le paie pas, mais ce qui l'attend au-dehors est même pire que cette défaite. Tout à coup il a l'air beaucoup plus vulnérable. Giménez prend le contrôle de la situation, attrapant l'occasion au vol, lui offre un café pour l'empêcher de partir : « – ¿Un cafecito ? Dice de repente. Yo lo miro desde una completa perplejidad, como si no supiese para nada lo que es un cafecito » (p. 135-136). Cette « perplexité » du Dueño absorbé par ses soucis du dehors marque une perte de lucidité qui va l'affaiblir chaque fois un peu plus. La conversation tourne ensuite autour de la cafetière que Giménez est en train d'utiliser, offerte selon ses dires par sa fille : cette dernière en tant que nouveau sujet qui s'installe dans le dialogue met en doute tout le récit précédant la visite. Car on savait déjà que ce récit de la déchéance de Lito Giménez était le fruit de l'imagination du narrateur haineux, mais il était très aisé de l'oublier, aucune autre mention que l'inaugural « Tengo para mí que Giménez, etc » (p. 9) ne nous le rappelant. Un détail discrédite ainsi tout le discours du narrateur, échec supplémentaire pour lui, aux yeux du lecteur du moins : il dit au vieillard que sa fille Inesita « doit beaucoup l'aimer » (p. 137) (« –Lo debe querer mucho Inesita a usted. »), ce à quoi l'autre répond que sa fille ne s'appelle pas Inesita, mais Mercedes. L'écrivain est tellement étonné de s'être trompé de nom qu'on a la preuve qu'il a réellement commencé à croire à sa propre élucubration. On est poussé à prendre en compte la

possibilité que la fille de Giménez soit bien sa fille, et non une petite fille volée pendant la dictature : le rôle qu'il s'est plu à donner à la jeune femme n'est peut-être rien de plus que le fruit de ses propres préjugés d'homme de gauche (qui consisterait à soupçonner un peu facilement quelqu'un de cet âge, que l'on n'aime pas et à qui on prête des idées de droite, d'avoir eu un rôle louche pendant la dictature). On est en tout cas porté à se méfier de lui : la haine ne le rendrait-elle pas fou ? Pendant la quatrième phase (chapitre 19, p. 139), Giménez qui a pris l'initiative du sujet de conversation, la télévision, attaque l'autre à grands coups de flatterie. On perçoit encore des signes de faiblesse chez le personnage de l'écrivain, de nouveau perplexe quand Giménez dit l'avoir vu à la télévision : « No decido qué es lo que en el fondo me sorprende y descoloca : si es que Giménez me haya visto, o es que me haya visto alguien [...] » (p. 139). « Descolocado » est un terme qui ne passe pas inaperçu : littéralement, il signifie « déconcerter », mais son étymologie marque l'idée forte d'un déplacement. De toute évidence, il ne croit pas à l'intérêt de ce qu'il a à dire en tant qu'écrivain – un écrivain qui, ici, manque de mots : le comble du paradoxe. Lorsque l'autre lui dit à quel point il admire son éloquence (« Qué chamuyo, hermano. » (p. 140)), lui ne sait pas quoi dire, intimidé : « Ensayo gestos generales, para agradecer, para evaporar. » (p. 140). D'ailleurs, la fameuse quittance réapparaît encore une fois à ce moment de la lutte, et elle se trouve physiquement menacée : « Tanto se echa sobre la mesa, que por un momento temo que pueda volcar el pocillo de café. Estropearía la planilla con las cuentas de la deuda si lo hiciera. » (p. 140). La preuve tangible de la présence de dette est bien fragile, puisqu'elle pourrait bien disparaître en quelques secondes. Signalons également un geste qui montre que les deux rivaux commencent à être au même niveau (donc, que Giménez a encore gagné du terrain, l'air de rien) lorsque le vieillard adopte le ton de la confidence, du ragot : « Un raro instinto de simetría se activa en mí. Me vuelco también hacia delante, salgo a recibir la confidencia. » (p. 140). Décidément, le personnage censé être le plus intelligent – le Propriétaire du langage ? – se laisse vraiment manipuler. Même son langage a commencé à ressembler à celui de l'autre : « Diga nomás. » marque un parler populaire. Il perd sa lucidité devant le langage de l'autre, lui, l'expert. Quand Giménez lui dit qu'il a l'air plus jeune à la télévision (« ¿Qué te hacen ? ¿Eh ? ¿Qué te hacen ? »), l'écrivain est pris de cours face à l'autre, qui fait montre quant à lui d'un discours énergique et marque le rythme du dialogue en plus d'avoir réussi à imposer le thème qu'il voulait, comme un chef d'orchestre : « En el apuro no me doy cuenta de que Giménez hace la pregunta en un sentido impreciso, que es un giro en las palabras que emplea, y nada más. » (p. 141). L'écrivain-professeur est tellement habitué à chercher du sens au langage que cette déformation professionnelle l'empêche de comprendre son interlocuteur ; la maîtrise du mot se transforme donc en faiblesse. La cinquième phase (chapitre 20, p. 144) consiste en une présentation élitiste

(tout le contraire de pédagogique) de son ouvrage face à la curiosité du locataire, et que l'on a eu l'occasion de commenter dans la première partie. Cet étalage de sa supériorité intellectuelle servirait-elle à pallier son infériorité psychologique dans le rapport de forces, ou n'est-elle que pure maladresse, incroyable ignorance des conditions de réception de l'interlocuteur ? Il est difficile de trancher, mais dans tous les cas, l'exposé ne sert qu'à dégrader encore plus aux yeux du lecteur l'image de l'écrivain élitiste. La sixième phase (chapitre 21, p. 149) marque une nouvelle victoire pour Giménez : il parvient à prêter à l'autre un best-seller par la force, alors que ce dernier a voulu couper court dès que l'invitation a commencé à émerger : il ne veut et ne peut vraiment pas lire ce livre, il lutte contre lui comme s'il s'en sentait physiquement menacé. La gestuelle est très significative : « Yo me atajo, me atajo literalmente, abro hacia delante mis manos planas y rectas, tiesas, convencidas, como lo haría para frenar un tren o para sostener una pared que va a caerse. » (p. 150). Le verbe qu'il emploie pour décrire son propre geste défensif, « atajar », est tout à fait riche de sens : utilisé pronominalement comme ci-dessus, il désigne un geste visant à se désengager d'une réalité, par honte ou par respect, par peur ou par perplexité (« Cortarse o correrse de vergüenza, respeto, miedo o perplejidad³¹⁸ ») ; sans le réflexif et selon le complément, il ne veut pas seulement dire « couper court » mais aussi maîtriser un incendie, stopper une hémorragie, enrayer une épidémie. L'image du pavé qui fait peur au lettré est risible. Là aussi, la position et la manipulation de ce nouvel objet qui entre en scène sont encore une fois révélatrices :

Giménez lo deja sobre la mesa, entre los vasos con soda y los pocos bizcochos que quedan. Pero de inmediato parece temer que yo vaya a olvidarme del libro, o que sienta que no me lo ha dado del todo. Entonces lo vuelve a agarrar y lo deja más cerca de mí, concretamente encima de la carpetita celeste que guarda los papeles que detallan la deuda del alquiler. (p. 151)

Littéralement, Giménez escamote la preuve de sa propre dette sous une dette qu'il a inventée à l'autre ; invention très rusée qui lui permet de donner l'impression que désormais ils sont quittes : « Yo te debo el alquiler y vos me debés el libro. » (p. 153). Ce parallèle qu'il établit entre eux vise à donner l'illusion qu'ils sont égaux : de la même façon qu'il exhorte l'autre à être patient avec lui (« Me tenés que aguantar hasta que cobre yo » (p. 152)), il se déclare prêt à attendre, plein de bienveillance, de son côté (« Cuando puedas lo lees » (p. 153)).

La septième phase (chapitre 22, p. 154) marque un nouveau saut qualitatif dans la stratégie du vieillard : il pose insidieusement à son propriétaire le fait que, puisqu'il gagne si bien sa vie grâce à ses livres, le faire payer, lui, a quelque chose d'injuste. C'est un flagorneur des plus doués,

³¹⁸ *Real Academia* [en ligne]. URL: <http://lema.rae.es/drae/?val=atajar>.

il utilise le media télévisuel comme l'image d'une frontière qui marque une inégalité infranchissable entre eux, en rehaussant évidemment son adversaire : « yo soy un modesto televidente. En cambio vos estuviste ahí, en la televisión. Vos conociste la magia de la televisión. Yo miro siempre de este lado. Tanto brillo, tantos trajes. » (p. 155). Il se déclare condamné à l'ombre, l'autre à la lumière. Il lui demande ensuite combien il a été payé, en sous-entendant qu'il sait bien qu'il est riche – et en insistant à deux reprises qu'il n'aborde pas cette question pour éviter de le payer plus tard (« Y yo sé que ahí en la televisión se manejan vagones de plata » (p. 156) – et en évoquant les voitures chères que possèdent les « stars ». Et plus loin, quand l'autre lui dit qu'ils ne lui ont en fait rien payé pour cet entretien télévisé : « Giménez no me cree. Insiste en la persuasión de que no me hace la consulta para después regatearme con la deuda. La deuda es la deuda y él pronto me la va a pagar. » (p. 156). Mais ce chantage auquel il promet ne pas s'adonner, c'est exactement ce qu'il fait, moralement. Et pourtant, progressivement, la vision du lecteur change quelque peu en sa faveur : c'est finalement un bon bougre, il a l'air sincère quand il s'insurge de ce que l'écrivain n'a pas été payé (après avoir appris de surcroît que le géant télévisuel n'a même subventionné le transport de l'invité). Le thème financier se poursuit ensuite (huitième phase, chapitre 23, p. 159), alors que l'écrivain s'applique à expliquer à Giménez qu'il ne considère pas révoltant de ne pas avoir été payé. On note une certaine bienveillance de sa part, comme s'il voulait apaiser l'indignation du vieillard déçu des mauvaises manières des medias qu'il vénère. El Dueño semble avoir totalement oublié la question de la dette, ce qui suggère un nouveau pas vers la victoire pour Giménez : « Le expongo mis razones con esmero. Le hablo como si estuviésemos por formar una sociedad pero él no termina de convencerse. » (p. 159). Sa vocation pédagogique, peut-être un peu paternaliste, lui fait oublier les affaires : il semblerait encore une fois qu'une espèce de déformation professionnelle lui fasse perdre des points, puisqu'il en est arrivé à oublier l'objet de la lutte. L'autre joue le jeu, comme un élève qui n'arriverait pas à comprendre la leçon et en serait tracassé (encore une fois, c'est le narrateur qui le représente comme tel). L'écrivain-professeur lui explique que le fait d'être interviewé à la télévision est une reconnaissance, et que celle-ci a de la valeur ; qu'on se soit intéressé à son livre constitue d'ores et déjà une avancée satisfaisante (p. 159). L'autre est sceptique, et on le sent bien, le narrateur le sous-estime en le présentant comme un demeuré : « Parece encerrarse en un fragor de tratativas : un litigio de neta introspección entre él y sus propias dudas. Las dudas prevalecen, a juzgar por los visajes que ensaya durante su largo silencio. » (p. 160). Or, la réflexion de Giménez est loin de tourner à vide : elle est tout à fait stratégique et lui permet de reprendre le dessus en remettant sur la table le sujet économique. En effet, il se montre combattif dans son argumentation : bien qu'on n'ait rien payé à l'écrivain, propose-t-il, on lui a fait de la publicité en

l'invitant, et cela, c'est du marketing, qui donne une valeur concrète au produit-livre. En face, l'expert en mots quant à lui se trompe de stratégie :

–¡ Una montaña de guita vale ! Un vagón de ferrocarril lleno de guita, ¿te lo imaginás? Eso vale.
En vez de contradecirlo, me callo. Para que aprecie mi desinterés. No obstante lo juzga al revés : un signo de expectativa. Y en consecuencia avanza. » (p. 161).

On se demande s'il ne se ment pas à lui-même, et au lecteur, lorsqu'il évoque la raison de son silence : il se peut très bien qu'il se taise parce qu'il ne trouve pas vraiment matière à contredire son adversaire, lui qui vient d'avouer, quelques lignes plus haut, qu'il ne connaissait rien au monde de la télévision (quand il lui demande s'il sait « ce que vaut une seconde de publicité à la télévision », il répond qu'il « n'en [a] pas la moindre idée », que « ça ne [l'] intéresse pas » (p. 160)). En tout cas, si c'est une méthode consciente, elle est mauvaise, puisque Giménez profite de la moindre ambiguïté pour interpréter l'attitude de l'autre dans le sens qui lui convient. La stratégie inverse joue aussi fatalement contre lui, par ailleurs : quand au contraire il répond, encourage Giménez, qui lui montre par A plus B qu'il a fait une affaire en allant à la télévision.

–La cuarta parte de cuatro millones [de personas que miran televisión], ¿cuánto da?
–Un millón.
Me equivoqué al contestar. Giménez lo interpreta como un gesto de adhesión. » (p. 161)

Finalement c'est le vieillard qui impose sa vision, car il parvient à prouver que tout ce calcul permet bien de concevoir l'entretien télévisé comme une pure stratégie de marketing : « Callo. Otorgo. » (p. 162). Il devient tout à fait évident que le vieillard a pris le dessus :

– ¿El libro cuánto vale ?
No le respondo. Creo que no le entendí bien la pregunta. Se impacienta.
–El precio, Negro, el precio. ¿Cuánto vale ?
–Treinta y tres pesos. (p. 162)

En présupposant premièrement le nombre de téléspectateurs de l'émission dans lequel il est passé, et sur ce nombre la proportion de personnes qui achètent des livres, et sur ce nombre ceux qui vont s'enthousiasmer pour le livre et l'acheter ; et deuxièmement en tenant compte des droits d'auteur touchés sur le prix du livre, il calcule que l'écrivain, grâce à cette fabuleuse opération marketing, va gagner un million de pesos. L'autre est trop faible pour oser le contredire quant au nombre d'acheteurs potentiels (trois-cent mille), dont le lecteur s' imagine bien qu'il n'est pas si haut³¹⁹. Avec ce calcul, Giménez semble gagner une bataille morale, puisque l'autre passe pour

³¹⁹ Kohan nous donne une idée plus précise au cours d'un entretien : « Fijate que una tirada de 10 000 ejemplares es mucho. Ya 2000 ejemplares está bien ; con 2000 ejemplares, en la editorial te sirven café cuando vas. Con 1000 te hacen pasar (risas). Un libro que vende 2000 ejemplares es un libro que ya se dice que funcionó bien. », Martín ABADÍA, Emiliano MARILUNGO, Roberto SANTANDER (interlocuteurs), « La literatura hoy en día está acuartelada », *Op. cit.*

immoral (mais comment ! Être si riche et s'acharner sur un pauvre locataire qui n'arrive pas à payer son loyer ?) et ne s'en défend pas. La dernière réplique, accompagnée d'« yeux fatigués », apparaît comme le summum de la manipulation : « Igual te voy a pagar lo que te debo de alquilar. Porque es lo que corresponde. » (p. 163).

Ce n'est qu'au chapitre suivant (« 24, VEINTICINCO » (p. 164), titre qui comme « XIV, 15 », marque le tournant narratif : le narrateur se retrouve à nouveau seul) que El Dueño lui oppose qu'il s'est trompé dans les chiffres ; mais, évidemment, l'autre croit ou plutôt feint de croire que le propriétaire nie ces chiffres pour ne pas paraître riche, et donc pas si immoral. Il perd de plus en plus pied face à la détermination du vieil homme : « Giménez no pregunta : desafia. » (p. 164). La quittance de loyer réapparaît encore une fois, le vieillard y ayant griffonné son calcul (« Anota en la portada de la carpetita celeste. » (p. 161)), ce que l'on peut interpréter comme une incursion du caractère brouillon évoqué plus haut sur le lieu de la « prolixité » qui caractérisait le papier : Giménez gagne du terrain, un peu comme si le calcul hypothétique menaçait de contaminer le caractère net et précis du montant de la dette. L'autre perd son sang-froid : « Me creo tranquilo, pero vuelvo a levantar la voz. » (p. 165). Giménez a découvert un moyen de le mettre en colère et l'exploite au maximum : « No tenés que explicarme nada, Negro. Te mandaste un libro entero y lo que saques te lo merecés. Dios quiera que tengas un barquito, como tiene Michael Lychton [...]. Que tengas un avión privado, que comas caviar todas las noches. ». Mais ce qui le met encore plus hors de lui, c'est quand l'autre, on l'a vu, lui envie son talent imaginatif, qu'il considère comme une mine d'or. C'est à ce moment précis qu'il ne peut plus se retenir de laisser libre cours à son angoisse (« No puedo esperar más. Maquino todo el tiempo. » (p. 166); « Me ahogo suponiendo, Giménez. No puedo seguir así. » ; « Figurando, figurando, todo el día figurando. ¿Quién puede vivir de esa manera? »). Les différentes phases de la supplication sont accompagnées des signes physiques de la consternation : « De pronto tengo la cara encajada entre las manos ». Il n'a plus le contrôle de son propre corps (« Giménez me ve flaquear. » ; « Evidentemente perdí la calma. » ; « Me sueno la nariz, como si hubiese llorado. » (p. 166)). Le vieillard à l'inverse montre une maîtrise totale, sereine, de lui-même et de son corps : « baja el tono, se acerca un paso. » (p. 166).

Pour finir, el Dueño qui n'est plus « maître » de grand-chose quitte l'appartement de Giménez avec une sensation de défaite totale, déconfiture qui influe sur sa perception du temps et de l'atmosphère qui l'entoure : « El trayecto por el pasillo, acaso por lo pesados, parece más prolongado de lo que me resultó al llegar. » (p. 167). L'autre n'a jamais promis qu'il paierait à une date concrète, ce qui se confirme dans le tout dernier mot adressé au propriétaire :

—Hasta el jueves, Giménez.
—Hasta luego.

Il n'a donné comme garantie à son propriétaire qu'un « dès que je le pourrai » (« Por supuesto que te voy a pagar. [...] Apenas pueda » (p. 167)), et on peut avoir de sérieux doutes quant à sa capacité à payer dans le futur. L'autre n'est que disgrâce, submergé par une sensation de désolation que laisserait le Déluge :

En la calle me recibe un frío muy espantoso. Muy espantoso y muy cruel, insoportable. Ya no llueve, o llueve apenas; pero el agua que durante horas se desplomó sobre la ciudad dejó sus huellas de molestia y de maltrato. Hay charcos invisibles, hay trampas de barro, hay zanjas insalvables al costado de los cordones. (p. 167)

La nature et la ville, impitoyables, achèvent de souligner sa défaite. Les armes de Giménez ont donc eu raison du cultivé, de l'intellectuel : la victimisation d'abord, la flatterie ensuite ; la ruse, toujours. La fin, on la connaît : el Dueño rentre chez lui, misérable, condamné à une haine qui le ronge mais qu'il trouve encore préférable à la maladie du soupçon.

Pour conclure, la vue d'un Giménez qui se retrouve vainqueur du face-à-face contre la figure de l'élite est assez jouissive, même si, véritable filou, il est pétri de mauvaise foi. Décidément, son adversaire le narrateur est allé trop loin dans l'abjection : le personnage, que l'on finit par trouver moins antipathique que celui de l'écrivain, exerce en quelque sorte une juste vengeance. Et puis Giménez est drôle, contrairement à l'autre ; il représente parfaitement bien l'esprit et le parler assez cocasses de la rue, cette « viveza criolla » qui contribue pour beaucoup au plaisir de lecture. On assiste donc à un retournement de situation qu'il convient de relier à la notion d'ironie du sort, le spécialiste du langage étant vaincu sur son propre terrain à l'instar de l'arroseur arrosé, comme l'explique Pierre Schoentjes dans *Poétique de l'ironie* :

Les renversements caractéristiques de l'ironie du sort jouent un rôle central dans la littérature de fiction. Confronté à un agencement particulier des faits dans lequel ce qui se produit est en contradiction flagrante avec ce qu'il avait prévu ou avec ce qu'il considère comme l'ordre du monde, l'homme éprouve toujours une surprise³²⁰.

On peut dire que Kohan, qui prétend souvent dédaigner le romanesque, exploite néanmoins brillamment ce ressort de la surprise, comme nous allons le voir dans une autre nouvelle.

³²⁰ Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 50.

c) Le photographe mis à mal par son modèle : « El arte de la fotografía »

Cette nouvelle extraite du recueil *Muero contento*³²¹ rappelle fortement *Cuentas pendientes* quant à son fonctionnement : là aussi, on assiste à la défaite de l'artiste, qui se trouve être également le narrateur *a priori* tout-puissant du récit, contre le pauvre personnage *a priori* sans défense. Le retournement final, en faveur de ce dernier, est encore plus jouissif que dans l'histoire de Giménez contre le propriétaire : il s'agit ici d'une vieille dame unijambiste à la bonté inébranlable et qui triomphe de l'apprenti photographe sans même le vouloir. Ce dernier est quant à lui franchement odieux, et d'autant plus qu'il est très favorisé dans le rapport de forces. Il raconte qu'un jour, en se promenant dans le quartier de Saavedra à Buenos Aires, il aperçoit cette vieille dame et ne résiste pas à la tentation de donner un coup de pied dans sa béquille. Après toute une page consacrée à la description de la réaction de sa victime – « une certaine expression de surprise et de tristesse » (p. 23) – et de la chute de la béquille, le narrateur apporte une précision qui accentue davantage la cruauté du geste : la dame n'a plus de jambe droite. En tant que narrateur au contrôle de la temporalité, il retarde avec délectation le récit de la chute, s'attardant sur la fragilité de la jambe restante, sur les raisons possibles de l'amputation, sur l'impossibilité pour la « petite vieille » (« viejita ») de s'appuyer sur un arbuste dont il a bien calculé la distance avant de commettre son mauvais tour. Ce n'est qu'à la troisième page que l'on comprend la raison du « petit coup de pied » (« patadita ») : le narrateur avait envie d'un sujet original à prendre en photo. Le moment de la chute de la vieille dame lui semble exceptionnellement intéressant à immortaliser :

Así es como ella quedó, por un momento, sí, pero un momento excepcional e incomparable, casi como suspendida en el frágil equilibrio que entre ella y el mundo resultaba posible. Y fue en ese momento cuando yo saqué la foto. Una foto precisa y expeditiva: click: la foto. (p. 25)

Face à la vieille dame, son pouvoir à lui est total – et sa position de force est triple : d'abord, on l'a évoqué, il est narrateur tandis qu'elle n'est que personnage, c'est donc lui qui tire les fils de l'histoire et peut donner l'image qu'il veut tant à son personnage (sa marionnette) qu'à lui-même. Deuxièmement, et le détail compte puisque l'on assiste à la mise en présence de deux corps, il

³²¹ *Muero contento*, *Op. cit.*

s'agit d'un individu masculin à l'âge indéterminé, mais certainement pas âgé (il ne s'identifie clairement à cette catégorie de personnes), tandis qu'elle est une vieille dame physiquement très diminuée. Troisièmement, il se pose en artiste, alors qu'elle n'est, selon le point de vue qui nous est imposé, autrement dit celui du photographe, qu'un sujet de photographie, statut réificateur.

L'inégalité extrême se décline donc sous plusieurs modes et à travers de multiples détails spatiaux : la « base de caoutchouc » inanimée de la béquille (« la base de goma ») est confrontée au pied de l'homme, dont un « tout petit coup » (« patadita ») suffit à la destabiliser. Les caractéristiques du sol jouent d'ailleurs également en défaveur de la vieille dame, facilitant la glissade : « Las baldosas de la vereda eran grandes y lisas, de modo que la muleta se desplazó sin resistencia alguna. » (p. 23) (entre parenthèses, quand on connaît les rues de Buenos Aires, cette mention est surprenante : les dalles sont bien plus souvent inégales, cahoteuses, traîtresses, que lisses : elle n'a vraiment pas de chance, puisque en temps normal, le sol aurait dû l'empêcher de trébucher). La temporalité est aussi un plus pour l'homme, qui bénéficie de réflexes rapides, pense et agit vite (« pensé, como en una ráfaga, cómo [...] nos hemos ido desacostumbrando al universo de la madera » (p. 23) ; « fue tal la velocidad de la patada de moderada violencia » (p. 23)). La pauvre dame, elle, met du temps à comprendre ce qui lui arrive : « ella tardó algún instante en comprender por qué [...] había perdido su punto de apoyo » (p. 23). Chez lui, la même structure et le même verbe servent à exprimer la rapidité de pensée : « le di una mano y tiré hacia arriba, pero *no tardé demasiado* en comprender que ese método es efectivo para ayudar en levantarse a una persona que dispone de sus dos piernas. En el caso de la vieja, sólo sirvió para arrastrarla un poco por el mosaico, etc » (p. 25-26). On peut voir tout le cynisme que comporte cette soi-disant rapidité de pensée : elle aurait dû l'être plus encore, pour éviter à la dame cette humiliation d'être traînée par-terre. Elle est profondément marquée par la perte, la dépossession : si l'on suit le fil de la narration, elle apparaît d'abord privée de sa béquille, puis d'une jambe, puis de la possibilité de prendre appui sur l'arbre – qui de toute façon ne lui aurait pas été d'une grande aide si elle avait pu l'atteindre : « un árbol recién plantado [...]. Un arbolito joven, tierno, probablemente blando ». (p. 25) L'identification entre la vieille dame et le petit arbre, définis tous deux par leur fragilité, est évidente, et en même temps la jeunesse et la fraîcheur de l'arbre contribuent à accentuer la vieillesse de la dame : « la vieja [...] no podría alcanzar, con sus cortos brazos, el fino tronco del reciente sauce. » (p. 25). Lui de son côté contrôle tout, non seulement en tant que narrateur, mais physiquement toute la scène dépend de ce que son corps va faire. Son attitude est cruelle, le résultat a quelque chose de visuellement grotesque : « puse mis dos manos debajo de sus axilas y le di un tirón. Creo que por un instante la suspendí en el aire. Después la bajé sobre su pie. La arrimé hasta el arbolito y le pedí que me esperara sujetándose allí. » (p. 26).

À cause de lui, en plus, la béquille est tombée dans l'eau pourrie. Encore une fois, le rapport de force initial est ici radical, entièrement en faveur du personnage masculin.

Mais l'attitude inattendue de la grand-mère va commencer à infléchir le cours des événements et marquer le début d'une évolution surprenante de ce rapport de forces : elle est soulagée de retrouver sa béquille et se montre même contente ; on ne perçoit dans sa parole aucune trace de rancune. Elle lui demande en toute amabilité s'il est photographe. Et c'est là qu'il commence, dans le récit, à perdre en assurance ; exactement comme dans *Cuentas pendientes*, où, à l'échelle plus longue du roman, le narrateur devient personnage face à son personnage, et en fin de compte n'en mène pas large. Car il n'ose pas vraiment se déclarer photographe : « –Sí –le dije– . Bueno, no –le dije–. No sé –le dije. » (p. 26). Le morcellement de la réplique écrite et la répétition « le dije » commence d'ores et déjà à signaler une sorte de confusion. Il lui explique qu'il ne sait pas s'il est assez bon pour se considérer photographe. Elle, pour sa part, se situe totalement dans l'empathie, à l'inverse de lui : elle compatit (« Qué duda desagradable » (p. 27)). Pour lui, le silence qui s'ensuit est inconfortable ; pour elle, on l'ignore. En tout cas, c'est elle qui le rompt, initiative qui laisse à penser qu'elle est davantage à l'aise que lui ; elle lui dit que peut-être la photo qu'il a prise d'elle sera suffisamment bonne pour qu'il commence à se croire photographe. Cette petite flatterie semble influencer grandement sur l'état d'esprit du narrateur : « Me gustó pensarlo, ésta es la verdad. Por eso me sonreí. » (p. 27). Nous assistons à une nouvelle étape du retournement de situation dans cette modification de leur rapport psychologique : en l'espace de quelques lignes, la parole de la vieille dame a fait ressortir le manque d'assurance du jeune et lui transmet maintenant quelque chose de son esprit positif, lui qui ne nous est apparu qu'odieux jusque-là. C'est parce que l'éventualité d'être un vrai photographe lui fait plaisir qu'il accepte de satisfaire à sa requête (pas par bonté ni pour se faire pardonner son acte détestable) : lui donner une copie quand il aura fait développer la photographie. C'est parce qu'elle a donné de la valeur à son acte d'artiste qu'il s'empresse de photographier n'importe quoi (ce que lui, du moins, considère comme « n'importe quoi », « cualquier cosa ») pour pouvoir finir la pellicule et la faire développer rapidement. Ils sont désormais à égalité, semble-t-il, dans l'impatience joyeuse de voir ce cliché : « La vieja se mostró feliz [plus de diminutif] y ansiosa, y yo mismo sentí después de eso un anhelo tal, que tomé fotografías de cualquier cosa con tal de terminar rápidamente el rollo y poder revelar. » (p. 27-28). Notons que la dame n'est à partir de là plus diminuée par le suffixe –ita. De plus, tous les deux sont satisfaits du résultat : il la trouve parfaite, pleine de nuances dans l'expression, la captation du moment est extraordinaire (« la sensación de que la vieja estaba en los bordes del equilibrio se había logrado plasmar en la imagen. » (p. 28)). Elle, à qui il apporte trois copies (par vanité, encore une fois, non par bonté), l'en remercie infiniment.

Mais bientôt tout bascule pour lui : l'orgueil de l'artiste le perd. La fierté qu'il ressent à envisager son cliché comme un objet de grande valeur artistique est en effet contredite et même rendue illusoire par l'existence de ces trois copies : « No voy a negar que tuve la fantasía de que alguna vez pueda ser exhibida en alguna galería de arte. Pero esas tres copias de la vieja, esas tres copias que tiene la vieja, han comenzado a irritarme. » (p. 28). Les trois copies lui sont insupportables parce qu'elles excluent son cliché du domaine de l'art pur : les reproductions signifient la perte du caractère unique de la photographie. Cette détérioration illustre parfaitement la théorie que Walter Benjamin développe dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, en prenant appui sur ce qu'il nomme l'aura. Cette dernière renvoie au « *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve³²². » ; cette unicité constitue l'authenticité de l'œuvre originale, qui, à partir du moment où elle reproduite techniquement, perd donc son aura. Précisons à sa suite que la reproduction n'annule pas le statut même d'œuvre d'art de l'objet reproduit, mais ébranle cette notion d'authenticité qu'il explique ici un peu plus profondément :

Les conditions nouvelles dans lesquelles le produit de la reproduction technique peut être placé remettent peut-être pas en cause l'existence même de l'œuvre d'art, elles déprécient en tout cas son *hic et nunc*. [...] [Q]uand il s'agit de l'objet d'art, cette dépréciation le touche en son cœur, là où il est vulnérable comme aucun objet naturel : dans son authenticité. Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique. Comme cette valeur de témoignage repose sur sa durée matérielle, dans le cas de la reproduction, où le premier élément – la durée matérielle – échappe aux hommes, le second – le témoignage historique de la chose – se trouve également ébranlé³²³.

Les « conditions nouvelles » dans lesquelles se retrouvent les copies, le protagoniste-narrateur les visualise sous la forme de portefeuilles des petits-enfants de la vieille dame qui renfermeraient chacun un cliché, et cette vision lui est insupportable – le style saccadé contribue ici à le représenter hors d'haleine :

La idea, la sola idea, la simple idea de que tres imbéciles nietos o nietas de la vieja tengan esas fotos arrugadas en sus portadocumentos y las saquen cada tanto para decir “y ésta es la abuela Matilde”, me pone, en fin, esa sola idea, esa simple idea, verdaderamente fuera de mí. (p. 28-29)

L'analyse de Benjamin éclaire les raisons de cette rage excessive : ce qui s'évapore dans la multiplication des clichés, c'est son unique chance de se croire photographe. Si la « durée matérielle », autrement dit le point d'ancrage que représente le jour précis où il a pris cette photo, ce moment de perfection, disparaît, le « témoignage » de sa possible qualité d'artiste disparaît lui aussi. Il utilise la vieille dame pour servir son art, comme simple objet ; mais sur les reproductions

³²² Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2000, p. 12.

³²³ *Ibid.*, p. 14.

et dans les mains des petits-enfants, elle recouvre son humanité, c'est la grand-mère Matilde. Elle a pris le pas sur la forme, cette même forme qui lui permettait, à lui, de se rêver artiste à part entière. Son irritation devient obsession : « Fue, al principio, una idea más o menos vaga e inconsistente. Ahora se parece demasiado a una obsesión. Anoche, por lo pronto, me impidió conciliar el sueño hasta la hora en que un canario que tienen aquí al lado empezó a cantar. » (p. 28). Chez Kohan, l'insomnie est une malédiction qui touche les personnages les plus négatifs, on le sait bien ; il semble que la sacralisation de l'art dont fait preuve ce personnage participe de la distance que l'auteur s'applique à mettre avec toutes les formes de vénération. La petite vieille, quant à elle, se trouve rehaussée par sa dignité et par l'action de l'art sur elle ; elle est profondément humaine. Elle est généreuse, en recherche de vrai contact, comme en témoigne son regard profond – le verbe « regarder » apparaît à quatre reprises et elle en est toujours le sujet : « Apenas le pateé la muleta, la vieja me miró. Los ojos eran pequeños y muy oscuros y tenían, también, por lo menos cuando me miró, cierta expresión de asombro y de tristeza. » (p. 23); « Pero apenas me miró ella, etc » (p. 24); « La vieja me miró de un modo parecido al que había utilizado para contemplarme en el momento en que yo le había pateado la muleta. » (p. 27). Ce regard profond est accompagné d'un langage bienveillant et délicat : « Quizás se trate de una buena foto. », « Quizás se trate de una foto lo suficientemente buena para que usted empiece a creer que ya un fotógrafo. » (p. 27). Lui est pathétique, artiste raté, rongé de haine ; il ne voit qu'à travers l'objectif de son appareil, d'un regard froid, et il est loin d'être doué en communication. On observe chez lui de moins en moins d'humanité, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que la haine, et de surcroît, même plus de place pour l'envie et la motivation artistiques :

Siento tanto odio, siento tanto resentimiento, que, he de admitir, para ser sincero, que salgo a caminar en las tardes por las calles de Saavedra, con la secreta intención de volver a encontrarme con la vieja, y maduro el propósito de, en el caso de encontrarla, patearle su muleta, arrastrar yo mismo esa tosca madera hasta la mismísima agua podrida, y marcharme después, sin quedarme siquiera para contemplar la caída de la vieja, y mucho menos para ayudarla después a levantarse. (p. 29)

Les privatifs « sin » et « mucho menos » le révèlent dépossédé à la fois de son humanité et de son regard esthétique d'apprenti photographe. Ce qui lui reste, c'est un esprit pourri de mauvaises intentions, et, loin de la tête (la pensée, l'inspiration), le bas du corps qui ne réagit qu'à ses envies de violence (« patear », « arrastrar », « marcharme »). L'inversion de la hiérarchie artiste-modèle est magistralement imaginée, le dynamisme de sa progression étant de plus favorisé par la brièveté du genre.

Ces trois récits révèlent ainsi, selon des modalités différentes, des conflits de cultures (sujet de prédilection, on l'a vu dans la première partie, pour traiter de la figure de l'antagonisme)

qui voient leurs tensions se résoudre. Ce qui est revigorant et intensifie le plaisir de lecture, ce n'est pas seulement le fait que l'action soit menée jusqu'au bout, mais également le fait qu'elle opère un retournement inattendu, et qui tend à bousculer nos préjugés. Notons par ailleurs cette dimension importante du rapport désacralisant de Kohan avec tout objet de vénération totale (on en a eu un aperçu dans le discours de Miguel sur Carlos Gardel, par exemple, ou dans la mise en lumière par Verani du fanatisme, « cholulismo » de Ledesma envers Mahler et Freud), et en particulier ici la figure de l'écrivain.

2. Le grand militaire ridiculisé par l'humble

La figure du haut militaire n'échappe pas non plus à cette entreprise de désacralisation : la démythification dont il est l'objet est même davantage sujette à l'ironie dans l'univers kohanien – très probablement parce que sa sacralisation, dans l'imaginaire collectif, est encore plus massive et excessive que celle des figures observées plus haut. Le Père de la Patrie, le Général San Martín, en est la toute première victime ; on l'a déjà vu à travers la distance ironique à laquelle le lecteur est poussé face aux grands débordements sentimentaux d'Alfano et ses épithètes plus extravagantes les unes que les autres lorsqu'il évoque le « Libertador ». Je ne traiterai pas de cette désacralisation dans l'immédiat, puisque l'objet de l'analyse qui suit est la défaite du militaire face à la figure de l'humble, or dans *El informe* il ne s'agit pas à proprement parler d'une mise en présence binaire. Au contraire, les deux nouvelles suivantes mettent en scène le même type de rapport de forces et d'inversion des hiérarchies que sur le plan de la culture : « El Libertador », comme son nom l'indique, traite de San Martín à travers un récit triple qui le confronte à un domestique dont on verra le rôle puissant ; « El sitio », de son côté, montre comment un commandant admiré, Centurión, se retrouve humilié par un tout jeune garçon.

a) « El Libertador » ou le Père de la Patrie triplement éclipsé par un domestique

*A lo lejos, se divisaba la inmensa cordillera, esa inmensa cordillera que él, más grande aún, había vencido. La más alta cumbre, el vuelo de un cóndor, el mismo cielo, todo, comprendió Juan, emocionado, se empequeñecía en presencia de este magno titán.*³²⁴

Le récit de « El Libertador » (*Una pena extraordinaria*) se compose de trois parties qui mettent en place trois narratrices différentes et trois plans temporels. Le premier, intitulé « *Marzo de 1812. Primer desembarco* » (p. 97-107), est un récit rétrospectif fait par Remedios de Escalada, la toute jeune épouse de San Martín ; le titre renvoie au débarquement de ce dernier, alors colonel, arrivé de Londres pour entreprendre la lutte pour l'indépendance. Elle dévoile à un destinataire inconnu du lecteur comment elle est devenue un an auparavant la femme du futur héros national, alors qu'elle avait une liaison avec un jeune domestique au service d'une famille distinguée de Buenos Aires, les Olazábal. Elle révèle le rôle politique de ce fougueux Federico qu'elle aime passionnément : il a été chargé par Rivadavia d'espionner les faits et gestes de San Martín, que l'on soupçonnait alors d'être un agent double, en entrant à son service en tant qu'assistant – mais « un parmi d'autres ». Ayant la possibilité de faire chuter San Martín en invoquant un double jeu de San Martín, les jeunes amants décident de faire passer l'intérêt national avant le leur, et choisissent de ne pas le trahir et de se résoudre à ce mariage ; mais le Libérateur étant le plus souvent absent, Remedios peut continuer à recevoir son amant en cachette. Le titre de la nouvelle est ironique : le récit met d'ores et déjà San Martín au second plan, dans le rôle du vieux prétendant (elle a quatorze ans, il en a trente-deux, apprend-on de façon détournée dans le deuxième chapitre) peu ragoûtant que l'on impose à la jeune et belle héroïne.

Le deuxième épisode, intitulé « *Febrero de 1829. Segundo desembarco* » (p. 107-118), est le récit fait par Mercedes, la fille de Remedios et de San Martín – ou plutôt de Federico, soupçonne-t-on fortement – d'un autre débarquement : elle accompagne son « père » en bateau depuis l'étranger où elle a vécu la majeure partie de sa courte vie (l'histoire ne le dit pas, mais ils viennent de France). Elle ne fait pas part au lecteur des motifs politiques de ce voyage ; on comprend

³²⁴ *El informe, Op. cit.*, p. 234.

seulement que San Martín avait prévu de jouer un certain rôle en Argentine, mais qu'après la visite de hautes figures militaires sur le bateau, au cours de laquelle il prononce la fameuse phrase selon laquelle « il ne dégainer[ait] jamais son épée pour verser le sang de ses frères » (p. 110), il ne débarquera pas et fera demi-tour. Mais Mercedes obtient de lui, alors qu'il est en pleine conversation avec le général Manuel Olazábal, qu'il la laisse descendre du bateau pour aller se recueillir brièvement sur la tombe de sa mère, morte alors qu'elle était toute jeune. Le vieil ami de San Martín propose que son propre domestique l'accompagne. On se doute très vite que ce dernier n'est autre que Federico : il est particulièrement doué pour « paraître absent tout le temps » (p.114) sans se cacher pour autant, caractéristique déjà évoquée dans le premier épisode. On en a la certitude lorsque, devant la tombe de la mère de la jeune fille, Mercedes lui offre sa virginité et l'entend prononcer le prénom « Remedios » dans un soupir de désir, après qu'il lui a dit « une seule chose » : « Una sola cosa me dice, antes de hacirme saya : que yo tengo la edad que tenía mi madre, y él la que tenía mi padre, en la época en que se casaron. » (p. 117).

Le troisième épisode, « *Mayo de 1880. Tercer desembarco* » (p. 118-121), raconte le débarquement des cendres de San Martín à travers la voix de sa petite-fille, et la grande cérémonie célébrée en son honneur sur la future « Plaza San Martín », avec l'inauguration de la statue qui y trône encore aujourd'hui. On ignore le nom de cette narratrice qui est selon l'histoire officielle l'une des deux filles de Mercedes et de son mari, tandis que selon la fiction elle est très vraisemblablement le fruit des rapports adultères de sa mère avec Federico – qui se trouve donc être à la fois son père et son grand-père... Et qui réapparaît encore une fois, à l'âge de quatre-vingt trois ans (si l'on fait le calcul à partir des indices donnés par la narration), parmi la foule rendant hommage à San Martín : la petite-fille du héros national a cessé d'écouter le discours pompeux, elle observe l'assistance et se dit frappée par le regard d'un vieillard dont « les yeux noirs et fixes brûlent comme ceux d'un jeune » (p. 120-121), un homme dont elle comprend qu'il ne fait pas partie de la haute société représentée là par les militaires et autres hauts dignitaires. Troublée (« inquieta » (p. 121)) par ce regard exceptionnellement intense (« Dudo que alguien me haya mirado así alguna vez »), révélateur selon elle « de ceux qui se souviennent de quelque chose » (p. 120) et qui ne cesse de la fixer jusqu'à la fin du discours, elle demande plus tard autour d'elle qui est cet homme. Tous lui répondent de ne pas s'inquiéter, « qu'il n'est personne » (p. 121), et c'est sur ces mots que se referme le récit.

L'originalité du rapport de forces mis en scène ici, c'est qu'il ne fait pas l'objet d'une confrontation directe, les deux personnages ne se retrouvant jamais précisément face-à-face (si l'on se penche sur la question de leur position dans l'espace, il en ressort que le domestique est plutôt celui qui gravite autour de San Martín sans jamais être remarqué par lui) ; mais il est

évident que l'antagonisme posé entre le héros national, ce mythe de la Nation par excellence, cette figure chargée d'un épais symbolisme, et ce Federico qui « n'est personne » socialement, est ce qui donne lieu à une inversion des hiérarchies des plus percutantes. Contrairement à ce qu'il se passait dans les récits traités précédemment, on ne peut pas parler de retournement de situation, car dès le début le rapport de forces est plus ou moins équilibré : chacun des rivaux bénéficie de certains avantages. Par ailleurs, ce n'est qu'aux yeux du lecteur, dans des détails de la narration mis en valeur par les trois femmes et non à travers l'action, que les deux personnages sont confrontés l'un à l'autre – et de surcroît San Martín ne ressent aucune nécessité de lutter puisqu'il ignore l'existence même de ce rival. Plutôt qu'un retournement, nous parlerons donc d'une perte d'honneur progressive du personnage de San Martín, sous l'effet de l'action secrète de Federico, qui le trahit et l'éclipse à trois moments de sa vie.

Mais, je le répète, la comparaison n'est pas si déséquilibrée et chacun marque des points de son côté. Federico, d'abord, a l'étoffe du héros de l'histoire d'amour à la première personne. Le détail du point de vue est essentiel, puisque aux yeux d'une adolescente qui découvre les frissons de la passion, le héros national ne fait pas le poids face au beau jeune homme qui accapare les pensées de l'amoureuse : « pasaba yo largas horas pensando en Federico. » (p. 102); « yo lo espero todas las noches » (p. 107). Mais San Martín n'en perd par pour autant son prestige, et on sent bien le respect qu'il inspire à la jeune Remedios, qui évoque entre autres son « extraordinaire capacité militaire » (p. 100) et le présente comme le sauveur de la Patrie (« el día en que esa bendita fragata llegó de Europa » (p. 101)). C'est un honneur de le recevoir : « La casa de mi familia lo recibió también, [...] y no peco de vanidad si digo que fue una de las primeras en contar con su presencia. » (p. 103-104). La position socialement très humble de Federico et son inexpérience (donc, *a priori*, son insignifiance), est par contraste très nette: « tenía quince años apenas, y era nada más que un criado » (p. 105). Il est voué à passer inaperçu: « uno de los tantos ayudantes, uno entre otros, que estarían siempre cerca de él, aunque sin ser notado nunca para nada en particular. » (p. 101). Mais cette même vocation à ne pas être remarqué lui donne un pouvoir certain : il peut espionner les faits et gestes du colonel, comme on l'a dit; il a donc concrètement la capacité d'influer sur son destin politique, rien de moins. Le choix de l'honnêteté, qui suppose un sacrifice au vu de sa relation amoureuse (la narratrice fait remarquer qu'elle est consciente de l'impossibilité de vivre cet amour, « mais qu'elle n'en parvenai[t] par pour autant à se [se] résigner à l'idée de l'union avec un autre homme. » (p. 105)) le rehausse moralement aux yeux du lecteur. Mais c'est surtout l'amour qu'il inspire à l'héroïne qui fait pencher le rapport de forces en sa faveur en affaiblissant le personnage de San Martín. Car le héros national transposé sur le plan sentimental est réduit au statut d'obstacle malheureux à

l'aventure amoureuse de Remedios : « me sentí muy desdichada cuando supe que era yo la elegida para esposa del coronel. » (p. 104).

La deuxième partie, par le biais des détails donnés par la narratrice-personnage Mercedes et par le ton qu'elle emploie lorsqu'elle évoque son père (dont la paternité, on l'a vu, est mise en doute, ce que la jeune fille ignore pourtant) diminue encore le pouvoir de San Martín. Certes, c'est bien une figure d'autorité : « a él las cosas le gusta decirlas una sola vez » (p. 109); « es mi padre el que eleva el tono. » (p. 111). Le prestige et l'influence politiques ne semblent pas non plus mises en doute par la narratrice : « a todos les conviene contar con el prestigio de la adhesión del general San Martín. » (p. 110); « aguardan el momento de pasar a ver a mi padre. » (p. 111). On observe la soumission d'une fille bien élevée envers son père, mais aussi une certaine déférence, car elle ose à peine se manifester : « Es raro que yo le pida explicaciones a mi padre, primero porque no me corresponde, y segundo porque lo sé acostumbrado a tomar decisiones sin tener que dar ninguna explicación (mi padre, nadie lo ignora, es militar) » (p. 109). Les deux raisons de l'attitude réservée de la jeune fille marquent ici la double autorité : l'autorité paternelle d'une part et l'autorité militaire d'autre part. Plus que de la déférence, on relève également un soupçon de crainte envers ce père : « me decido a golpear levemente la puerta, confiando en que mi padre tenga conmigo una disposición a la indulgencia » (p. 112); « entro y me disculpo » (p. 112); « Son tan claras y definitivas estas palabras, y el tono con el que las pronuncia es tan concluyente, que renuncio a pedir alguna contemplación especial. » (p. 114). Mais si nous restons sur le plan de la parole comme instrument d'autorité, ce dernier nous révèle par contraste toute la force de Federico : il n'a pas besoin de dire quoi que ce soit pour emporter l'adhésion de la jeune fille, il a une espèce d'aura très forte. C'est son regard qui fait tout : ainsi, par contraste, les paroles de San Martín semblent un peu vaines. Et si l'autorité et le prestige du Général sont incontestables, le biais du point de vue féminin et filial contribue à les dévaloriser : cette même autorité et ce même prestige rendent ses rapports avec sa fille lointains et froids. Sur le plan affectif, c'est ainsi par la négation qu'elle décrit l'attitude de son père vis-à-vis de sa mère : elle rappelle qu'alors que cette dernière était en train de mourir, les circonstances politiques ont fait qu'il n'est pas arrivé à temps pour la voir une dernière fois en vie. On peut considérer cet événement comme un signe d'impuissance (« Sé también que mi padre apresuró su regreso desde Chile para llegar a verla todavía con vida, y que no lo consiguió. » (p. 107)). Il n'évoque pas non plus son souvenir : « mi padre [...] nunca habla de estas cosas » (p. 107). De plus, il n'a pas accès aux sentiments de sa fille, ce qu'elle ne manque pas de souligner (« Mi padre no lo sabe pero eso es lo que espero que pase »), probablement parce qu'il ne prend pas la peine de lui demander ce qu'elle pense. Mais elle fait surtout preuve d'une distance certaine vis-à-vis de la parole de son

père ; elle fait justement allusion à celles qui ont été mythifiées par l'histoire et, à sa manière, les tourne discrètement en dérision. On reconnaît d'abord l'une des fameuses « Maximes pour Merceditas » (1825), qu'elle transpose littéralement avant de la traduire avec ses mots à elle, pour en marquer l'aspect prosaïque, tout à fait éloigné de la solennité de la phrase légendaire qui se présente comme une grande règle de vie : « Mi padre me dice, por toda respuesta, que debo hablar poco y preciso ; ésta es la frase (él la llama máxima) que emplea cuando quiere indicarme que me calle la boca. ». Non seulement on comprend qu'il prononce cette phrase de façon répétitive – et toute répétition excessive tend à diminuer la force du message –, mais de surcroît elle apparaît comme un cheveu sur la soupe, puisque la parole de Mercedes, qui la provoque, est tout à fait brève, et c'était même une question : elle lui demande pourquoi ils ne débarquent pas. (p. 109). L'autre phrase légendaire, elle la cite également avec distance en mettant l'accent sur sa signification sur le plan du concret, ce qui contribue à diminuer le poids de l'emphase et fait même apparaître l'énoncé comme une décision absurde :

[T]ambién hoy pronuncia la frase aquella de que jamás desenvainará su espada para derramar sangre de hermanos. Lo que eso significa, por lo pronto, es que después de tanto navegar, hemos llegado por fin a Buenos Aires y nos vamos a quedar aquí, amarrados, a bordo de este barco desesperante. (p. 110)

Les démonstratifs « aquella », « eso » tendent à confirmer une certaine distance de sa part envers une réplique dont elle décide de ne pas considérer la noblesse. San Martín, donc, après avoir été désavoué par sa femme, qui le trompe, se trouve désavoué par sa fausse fille. Cette dernière, de surcroît, ne s'identifie pas du tout à la terre argentine, encore moins au Río de la Plata qui l'ennuie et dont elle ne voit que les défauts : « El río es barroso y su anchura, lejos de impactarme, más bien me aburre : carecen estas aguas del encanto que es propio del mar, pero carecen también de los atractivos que son propios de un río. Me cuesta creer que yo haya pasado los primeros años de mi vida en este lugar. » (p. 111). Cette distance d'avec sa terre natale la révèle moins fille de son père que les Argentins. Tandis que l'image de San Martín se dégrade, celle de Federico émerge en toute discrétion, ce qui par contraste rend encore plus percutant son rôle à la fin du chapitre. En effet, sa vocation à passer inaperçu est ici confirmée et même renforcée, il n'a même pas de nom pour Mercedes ; la jeune fille ne s'aperçoit de sa présence que parce qu'Olazábal le lui propose comme guide : « bien podría haberme yo haberme retirado de aquí sin saber nunca de su presencia, hasta tal punto supo el criado parecer ausente todo el tiempo. » (p. 114). Même ses maîtres (Olazábal père et fils) l'ignorent, on lui répète l'ordre comme s'il n'avait pas été là : « Vuelve a darle todas las indicaciones del caso, como si, en efecto, él no hubiese estado en este mismo lugar durante la conversación. » (p. 115). Il représente bien le rôle de l'humilité exigée par son statut de domestique, il connaît sa place dans l'espace et son interdiction de participer aux conversations des nobles : « El criado no se mueve del rincón ni deja de mirar

hacia el suelo, la punta de sus propios pies, o a lo sumo un poco más adelante. » (p. 114). La nuance de la fin, il est vrai, peut suggérer une ambiguïté dans cette obéissance aux règles imposées aux domestiques ; peut-être cette nuance a-t-elle un rôle proleptique en annonçant qu'il compte aller « un peu plus avant » que ce que lui permet son statut. En tout cas, il fait tout pour feindre la discrétion et la décence les plus totales jusqu'à l'arrivée au cimetière, devant la tombe de Remedios : « El criado de los Olazábal, discreto otra vez, se ha retirado unos pasos a mis espaldas y me aguarda en silencio. » (p. 116). On connaît la suite : elle se laisse embrasser et glisser par terre avec le domestique, et lui offre sa virginité, à lui, son propre père. Dans cet acte incestueux qui cherche à reconstituer l'union entre Federico et Remedios (il sussurre son nom), San Martín est en quelque sorte cocufié pour la deuxième fois. Sa défaite politique se précise quand Mercedes le rejoint et qu'il la reçoit avec « une expression d'affliction » ; on ne peut s'empêcher de penser que la fiction lui donne bien d'autres raisons de s'affliger, et qu'heureusement pour lui, il les ignore.

Dans la troisième partie, la petite-fille de San Martín s'identifie encore moins à la fois avec le héros national et avec l'Argentine. Elle n'en parle même pas la langue, détail qui manifeste une distance encore plus totale que celle ressentie par sa mère quelques pages plus haut : « Todo aquí me es ajeno, empezando por la lengua. » (p. 118). Elle en considère les habitants avec froideur critique et même mépris (« Esta ciudad queda lejísimos, pero sus habitantes parecen no saberlo, y hasta se diría que creen en la grandeza de los palacios que recién acaban de construir. [...] Esta ciudad es muy extraña, sobre todo donde las avenidas y los edificios tratan de copiar a las ciudades europeas. » (p. 118)) et réitère le même jugement sévère que sa mère sur le fleuve (« su color indefinido no lo favorece. » (p. 118)). Ici encore, le prestige de San Martín est relevé, mais avec distance : c'est seulement aux yeux des Argentins qu'il est un héros (« mi abuelo en este país es un verdadero héroe. » ; « alguien dijo que [...] sus restos debían venerarse como una reliquia sagrada. » (p. 119)), et cette importance n'a l'air de lui faire ni chaud ni froid, à elle. L'image de San Martín est réduite à des cendres (« restos ») et à une statue trompeuse (« No parece mi abuelo »), comme s'il était plus mort que mort. Les trois titres de chapitres qui se concentrent sur la notion de débarquement miment d'ailleurs, par leur progression, la perte de protagonisme et la faiblesse croissante du personnage, puisque il ne débarque effectivement qu'au premier chapitre. Au deuxième, il ne descend pas du bateau et fait demi-tour ; au troisième, ce ne sont que ses cendres qui débarquent. Federico, lui, est plus vivant que jamais, comme en témoignent ses yeux noirs intenses par lesquels on le reconnaît sans aucun doute : « sus ojos negros y fijos arden como los de un joven. » (p. 120-121). Le regard éclipse San Martín, le discours d'hommage et tout le reste. Tout nous porte à croire, étant donné l'aventure racontée par Mercedes, que Federico est à

la fois le père et le grand-père de la dernière narratrice. La trahison touche trois générations : San Martín, le Père de la Patrie, est une imposture sur le plan affectif – faux mari, faux père, faux grand-père. Il est triplement, et cette fois définitivement, éclipsé par un humble domestique. Quant aux narratrices-protagonistes, elles rappellent le rôle joué par Laura, Luciana et Estela : elles aussi servent d'intermédiaire entre les deux entités qui s'affrontent, et comme Laura, elles sont, avec l'amour, l'agent catalyseur de l'inversion des hiérarchies.

b) Le commandant Centurión mis en échec par un gamin : « El sitio »

– Bon dieu, ma sœur, [...] que votre conte est merveilleux !

– La suite est encore plus surprenante, répondit Scheherazade, et vous en tomberiez d'accord, si le sultan voulait me laisser vivre encore aujourd'hui et me donner la permission de vous la raconter la nuit prochaine.

Schahriar, qui avait écouté Scheherazade avec plaisir, dit en lui-même :

« J'attendrai jusqu'à demain ; je la ferai toujours bien mourir quand j'aurai entendu la fin de son conte³²⁵. »

Anonyme

Première nouvelle du recueil *Una pena extraordinaria*, « El sitio » est aussi le récit d'un rapport de forces qui s'inverse. La troupe menée par le commandant Centurión et dans laquelle combat le jeune narrateur semble en effet bien partie pour prendre possession de Santa Bárbara : cette petite ville, « dernier bastion » de l'ennemi (p. 9) situé en haut d'un plateau et délimité par un fleuve, semble être la cible idéale d'un siège tout simple. Centurión explique à ses hommes qu'ils n'ont qu'à empêcher les habitants et les hommes du Général Montana (leur infériorité numérique les dissuadant par ailleurs d'attaquer) de descendre se ravitailler, et à attendre purement et simplement qu'ils se rendent, « sous la pression asphyxiante d'un siège sans fissure » (p. 11). Même si cette stratégie de l'inaction n'est pas très glorieuse, elle s'annonce infaillible ; elle a d'ailleurs des antécédents historiques que le commandant se plaît à rappeler dans de grands accès d'éloquence. Il s'appuie aussi sur des théories psychologiques qui ne peuvent manquer selon lui de jouer en leur faveur : « [H]abla de la asfixia, del agobio del sitiado, y también de la paciente espera, de la constancia del sitiador » (p. 13). Or, c'est exactement le contraire de ce qui va se

³²⁵ Anonyme, *Les Mille et Une Nuits*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1949 [édition électronique], tome I. URL : http://classiques.ugac.ca/collection_documents/galland_antoine/mille_et_une_nuits_t1/mille_et_une_nuits_t1.html.

passer : l'étouffement de l'assiégeant et la constance de l'assiégé (en d'autres termes, l'assiégeant assiégé). Mais pour le moment, personne ne s'en doute ; la troupe encercle la ville et attend. Au terme de dix jours au cours desquels il ne se passe absolument rien, « un certain assoupissement » (« cierto sopor » (p. 14)) gagnant les hommes de Centurión, un enfant apparaît, un drapeau blanc à la main. Visage de l'innocence, il leur raconte que le général Montana est à l'agonie et que la ville est « résolue à se rendre, mais veut sauver l'honneur de son général et ne se rendra donc pas tant qu'il ne sera pas mort. » (p. 16). La position de force est donc apparemment double – géographiquement stratégique et psychologique – mais observons dans les détails les avantages et les faiblesses des deux camps, ou plus précisément de leurs représentants : Centurión et Julián, car c'est ainsi que dit s'appeler le jeune garçon.

Le commandant est premièrement un personnage marqué par la grandeur, mais une grandeur déjà ambivalente car empreinte de ridicule. Un centurion étant un « officier qui commandait une centurie » [(compagnie de cent hommes)] dans l'Antiquité romaine³²⁶, le nom « Comandante Centurión » peut être lu à la fois comme une redondance et comme une antithèse, puisque, le commandant a sous ses ordres plus de cent hommes : la grandeur du grade est ainsi immédiatement diminuée par le nom de famille. Ces deux procédés créent un effet comique, et font en même temps allusion à une gloire passée. La même ambiguïté se dégage de la vénération du jeune narrateur, dont on est amené à se méfier tellement elle est excessive : « tengo el privilegio, por ser su confidente » (p. 8) ; « soy quien tiene por lo general el honor de escucharlo hablar » (p. 13). On repense au rapport du conscrit vis-à-vis du docteur Mesiano, même si la tonalité est ici beaucoup plus légère. Selon son point de vue, le commandant est un homme éminemment supérieur à tous les autres, infiniment plus brillant qu'eux (« Lo que explica el comandante Centurión, con inteligencia irrefutable, etc. » (p. 11); « el comandante dice cosas de gran profundidad » (p. 16)), et même extra-lucide, à la manière d'un prophète : « Antes del atardecer [...] –no es que yo mismo lo sepa, por supuesto, sino que el comandante lo ha revelado–, llegaremos a avistar las murallas inconfundibles de la ciudad de Santa Bárbara. ». Le fait que le jeune homme se dévalorise donne l'impression que l'autre est infiniment supérieur, d'autant plus que le verbe « révéler » tient davantage de l'ordre de la prophétie que de la simple information. Nous lecteurs, savons bien qu'il n'en est rien : c'est parce qu'il est en possession d'une carte que le commandant peut savoir où ils sont et calculer leur arrivée. De la même manière, il n'y a rien d'admirable ni d'impressionnant dans la décision de ne pas allumer de feu pour ne pas être repéré par l'ennemi, mais le narrateur valorise extrêmement cette initiative du

³²⁶ *Dictionnaire Trésor* [en ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/centurion>.

commandant : « a la falta de luna en el cielo [...] se agrega en este caso la atinada decisión del comandante de no encender fogatas para no delatar al enemigo nuestra presencia ni nuestra posición. » (p. 9). Le commandant a aussi le pouvoir de la parole, toujours selon le jeune soldat, puisque il sait à la fois être pédagogue et passionnant : « Con palabras precisas y con imágenes diáfanos, el comandante Centurión describe para mí (en verdad, lo sé, se trata de un monólogo, pero tengo el inmenso privilegio de asistir a él) las características de la ciudad de Santa Bárbara » (p. 9-10).

Le petit Julián, quant à lui, présente dès le début un certain nombre d'éléments annonceurs – que le narrateur ne perçoit pas, le lecteur en sachant toujours plus que lui – de sa force et de son double jeu. Certes, ce n'est qu'un enfant et il apparaît non armé, « on l'entend à peine » : il a tout l'air d'être inoffensif (p. 14). Certes, l'humilité impliquée par le simple usage de son prénom s'oppose au caractère pompeux de la dénomination de Centurión, affublé de son grade pléonastique à chaque évocation, sans exception. Mais immédiatement, il donne un signe de résistance : il refuse le café offert par le commandant. Il lève les yeux et les baisse : il les lève pour convaincre de sa sincérité, semble-t-il (« No soy un desertor, le contesta el chico, y por primera vez alza la vista hacia los ojos del comandante » (p. 15)), et les baisse pour convaincre de sa soumission (« El chico [...] ha vuelto a bajar la mirada » (p. 15) ; « El chico ahora se mira los pies » (p. 16)). Certains indices tendent aussi à montrer que, dès le début, Julián sans y paraître est placé au même niveau que le commandant, et que l'autorité de celui-ci est illusoire : le jeune garçon a lui aussi le pouvoir de « révéler », acte qu'on croyait être le monopole du chef : « El chico entonces se decide y revela por fin lo que tiene para decirnos. » (p. 15). Déjà, leur parole à tous les deux a la même valeur (pour le narrateur et pour le lecteur), et à partir de ce moment, celle de Julián va être de plus en plus puissante, car agissante. Cet instant marque en parallèle le début de la chute de Centurión, qui peu à peu va perdre pied : le temps passe et Julián leur rend visite quand lui le décide, et semble s'amuser à les faire languir. Il crée un effet d'attente – de suspense – de plus en plus insupportable pour le commandant et pour ses hommes (mais surtout pour le commandant), en n'annonçant jamais la mort effective du général mais en prolongeant le récit de l'agonie et en entourant cette dernière de mystère pour tenir son auditoire en haleine : il assaisonne son histoire de romanesque en introduisant le personnage de la belle et jeune épouse du général, le soupçon selon lequel Montana aurait été empoisonné ou encore la rumeur selon laquelle le médecin mentirait sur l'état de santé du chef vénéré. La troupe de Centurión oublie qu'elle n'avait qu'à attendre que l'ennemi se rende quand il ne supporterait plus la faim et la soif ; au lieu de cela, hypnotisée par le récit de Julián, elle se laisse convaincre que sa victoire dépend

exclusivement de la mort du général. Centurión montre ainsi de plus en plus de signes de faiblesse. Il se fait suppliant :

[L]e dice a Julián que no vuelva a pasarse tantos días sin venir [...]. Y le promete [...] que cuando Santa Bárbara se rinda no solamente va a perdonarle la vida a él y a su familia, sino que va a incorporarlo a nuestro ejército con el grado de sargento. El chico no dice nada: ni sí ni no. El comandante le pide encarecidamente que, de ser posible, vuelva a traernos noticias hoy mismo, hacia el final del día, o si no, caso contrario, mañana a primera hora. Pero no más que eso—dice el comandante. (p. 23)

On le voit, malgré cette manifestation d'une dernière illusion de pouvoir de la part du commandant – n'est-il pas ridicule de penser que, même en cas peu probable de victoire de sa troupe, Julián serait honoré d'être intégré à son armée ? –, la soumission est bien de son fait ; il est prêt à baisser le niveau de son exigence, voyant que l'autre n'a pas l'air de vouloir accéder à ses désirs. Le silence de Julián lui donne un pouvoir énorme. Centurión, dans cette attente difficile à supporter, commence à perdre son sang-froid (« fastidiado por la incertidumbre y por la espera en vano, agudiza la consabida aspereza de su carácter, sólo que ahora sin el recto sentido de moderación y de equidad que nadie dudaría en reconocerle. » (p. 23)), devient despotique (« La irritación predispone al comandante a dar órdenes todo el tiempo, tanto las necesarias como las innecesarias, y a castigar con desmesura no ya el incumplimiento de alguna indicación, sino la simple demora. » (p. 24)). Les signes de faiblesse et de perte de dignité se multiplient : « Ávido de noticias, urge a Julián, etc. » (p. 24) ; « vuelve asimismo a rogarle, a implorarlo que regrese esa misma tarde a continuar con su narración. » (p. 26). Lui qui avait l'air si intelligent, il manque de plus en plus de lucidité et de finesse psychologique : « Tal vez [Julián] fingió al hacer ese gesto, tal vez fue otro el gesto que hizo y el comandante, viendo lo que quería ver, lo interpretó equivocadamente. [...] Lo cierto es que pasa todo el día, y el chico no regresa. » (p. 27). Tout aussi révélatrice est l'évolution du regard du narrateur, dont on a vu la déférence envers le supérieur au début du récit : il commence à remettre en question la légitimité des actes du commandant et à émettre la possibilité d'un abus de pouvoir, signe flagrant de l'autorité qui vacille : on a vu l'usage du terme « démesure » quelques lignes ci-dessus, à la suite desquelles il ajoute ceci entre parenthèses : « (mayor es la sanción cuanto más fútil es la orden. » (p. 24). En l'espace de quelques jours, son respect a chuté au point d'oser parler de « futilité » en évoquant son chef.

À l'inverse, Julián asseoit tranquillement son pouvoir. Il a la maîtrise à la fois des déplacements, face à un ennemi qui s'englué dans une immobilité forcée (« logra ir y venir entre la ciudad y nosotros » (p. 24)), et du discours, puisqu'il se tait quand il en a envie (« El chico no dice nada : ni sí ni no. » (p. 23) ; « El chico no dice ni que sí ni que no, pero hace un gesto impreciso, etc. » (p. 27)), prend la parole selon la même liberté, organise son récit selon son bon vouloir : « El

chico empieza por aclarar que el general Montana, etc. » (p. 24). Son importance devient peu à peu telle qu'il est traité comme un ambassadeur : « El comandante Centurión le ofrece al chico el trato correspondiente a un embajador ». Peut-être obéit-il aux ordres de son camp (il est probable que toute l'histoire de l'agonie du général soit un stratagème, nous ne pouvons jamais en être sûr) ; en tout cas, il est assez rusé pour parvenir à faire croire à la faiblesse de son camp, car en plus du chef dépeint dans son agonie, il évoque la division de son camp (p. 25). Face au commandant qui le supplie de parler, assoiffé de mots, Julián ne donne que le strict minimum, avare : « El chico dice que no se sabe, que es poco lo que se sabe. » (p. 25). Il arrive à maintenir l'illusion d'une victoire toute proche dans l'esprit de l'ennemi : « Centurión agradece el relato [...] como si Julián le hubiese entregado el propio tesoro de la ciudad sitiada. » (p. 26). Tant et si bien que, devant l'absence de la nouvelle tant attendue, Centurión devient fou et malgré toutes les conditions jouant en leur défaveur et faisant d'une invasion de leur part un acte insensé (« las desventajas del terreno : el ataque en una pendiente, el río que quedaría a nuestras espaldas, las murallas de la ciudad, que están intactas. » (p. 30)), il demande au narrateur de « préparer son uniforme de gala » pour leur entrée « triomphale » dans Santa Bárbara.

Le vainqueur de l'histoire, c'est donc celui qui a su maîtriser le langage – Julián fait preuve d'astuce, de sens du romanesque, d'un dosage parfait du temps – alors qu'il était en position de faiblesse totale. On assiste ici à un retournement de situation particulièrement jouissif et dont la parole romanesque est cette fois le catalyseur.

3. La revanche du personnel domestique contre le maître : « La servidumbre »

Susan : What do you want from this house ?

Hugo Barret: Want?

Susan: Yes. Want.

Hugo Barret : I'm just the servant, miss.

Susan: Get my lunch³²⁷.

Harold Pinter

Seule nouvelle fantastique publiée à ce jour, « La servidumbre » (*Una Pena extraordinaria*) peut être vue comme le récit d'une lutte des classes qui finit par donner l'avantage aux domestiques contre le maître : monsieur Luccarda, vieillard haineux, enrage d'avoir laissé à tout son personnel en même temps – le secrétaire, le majordome, la cuisinière, le chauffeur et le jardinier – sa journée du premier mai. Il leur a ordonné d'être de retour pour neuf heures et demie du soir, et s'offusque bientôt de leur désobéissance à tous, d'autant plus qu'il commence à avoir faim et se trouve être absolument incapable de se préparer à manger. En leur absence, il rumine sa hargne et imagine une sanction pour chacun d'eux, pestant tour à tour contre les « mains fines et désagréables et les horribles gants rouges » de la cuisinière, les « chaussures pleines de boue » du jardinier, l'insupportable manie de mâcher du chewing-gum du chauffeur, les « doigts toujours tâchés d'encre » et les « mouchoirs en papier désagréables » du secrétaire, la canne ridicule du majordome qui lui rappelle constamment que lui, pour sa part, n'arrive presque plus à marcher. Mais aucun des domestiques ne daigne revenir, si ce n'est sous une forme fantomatique et inquiétante : peu à peu, apparaissent inexplicablement, jonchant çà et là les endroits les plus incongrus, la canne du majordome, les chewing-gums collants du chauffeur, les traces de pas du jardinier, les gants de la cuisinière, les mouchoirs en papier du secrétaire. On est tenté de penser qu'en réalité c'est « el señor Luccarda » lui-même qui est mort, réduit à l'état de fantôme à son insu, et que les domestiques ont pris possession de la maison, comme en témoignent les divers objets qui envahissent l'espace. Dans tous les cas, on assiste à une sorte de

³²⁷ Joseph LOSEY, *The servant*, 1963. Scénario de Harold PINTER d'après le roman de Robin MAUGHAM.

vengeance des humbles, une révolution qui s'accomplit par l'intermédiaire des objets – et une vengeance dont le lecteur se réjouit, fortement incité par le narrateur. Car ce narrateur, assez ressemblant à celui qui martyrisait son propre personnage dans *Cuentas pendientes* (rappelons l'inaugural « tengo para mí que Giménez, etc.³²⁸ »), est loin d'être neutre. Comme des piquères de rappel, les interventions du narrateur soulignent constamment que ce que l'on est en train de lire (la déambulation du vieillard et ses accès de haine contre les domestiques), nous est donné par le biais d'une opinion personnelle, et partielle : « *No debí dar el franco a toda la servidumbre en un mismo día, piensa, estoy seguro, el señor Luccarda.* » (p. 41); « *No debieron irse todos a la vez, piensa, no tengo dudas, el señor Luccarda* » (p. 42); « estoy convencido », « yo podría jurarlo », « y eso bien lo sé », « y es seguro que » (p. 43); « estoy seguro » (p. 44); « piensa, me consta » (p. 45); « piensa, sin dudas » (p. 47); « estoy seguro » (p. 48), « no tengo dudas » (p. 50). En fait d'opinion, ce sont des suppositions malveillantes que l'on visualise spontanément sous les traits d'un visage aigri, si bien que l'on est assez aisément porté à la même hostilité. Deux détails laissent deviner que le narrateur est en fait le secrétaire : premièrement, parmi toutes ces suppositions quant aux pensées haineuses de Luccarda, apparaît comme en passant la mention d'une certitude (les passages en italiques sont de l'auteur, et renvoient aux pensées en style direct du protagoniste qui les attribue quant à lui à Luccarda) :

La cocinera, repasa, estoy convencido, el señor Luccarda, sus manos finas y desagradables y los feos guantes rojos con las que las cubrió [...]; el viejo jardinero, que huele a hormigas [...]; el chofer, que mascaba ya, antes de salir, una de esas gomas pestilentes y ruidosas [...]. El señor Luccarda repasa esa imagen, yo podría jurarlo, con la precisión del que no ha de olvidar ni un solo detalle : el secretario, piensa con maldad, y eso bien lo sé, con sus dedos siempre manchados de tinta por culpa de esos bolígrafos baratos que emplea para tomar las notas que yo le dicto, y asomando de sus bolsillos, esos desagradables pañuelos de papel que usa para sonarse la nariz, porque ese muchacho está siempre resfriado. (p. 43)

C'est la distinction introduite par le pronom démonstratif « eso » de la formule « eso bien lo sé » qui attire notre attention : il semblerait que le narrateur soit particulièrement sûr de ce détail-là justement parce qu'il le toucherait personnellement. De même, le personnage occupe une phrase à lui tout seul, tandis que les descriptions de la cuisinière, du jardinier et du chauffeur sont resserrées en une seule : le narrateur est sans doute plus à même de s'étendre sur sa propre apparence physique ainsi que sur la perception qu'en a le maître. Il précise également à la fin sur un ton que l'on imagine méprisant que monsieur Luccarda, décidément répugné par les mouchoirs en papier du secrétaire, « ne sait pas faire la différence entre le rhume et l'allergie. » (p. 52), or cette erreur d'observation n'est pas très surprenante s'agissant d'un despote indifférent

³²⁸ *Cuentas pendientes*, Op. cit., p. 9.

à ce que peuvent ressentir ses employés ; c'est comme si le narrateur laissait échapper ce détail comme quelque chose de particulièrement irritant, qu'il n'est peut-être que le seul à savoir (est-ce si facile de faire la différence entre un rhume et une allergie ?). Quoi qu'il en soit, les lignes de la fin constituent un indice plus décisif : au futur, le narrateur fait le récit de ce qu'il se passera le lendemain pour un Luccarda toujours privé de ses domestiques. Les objets vengeurs qui occupent ces dernières lignes renvoient en effet au personnage du secrétaire, à travers une mise en abyme de l'acte d'écriture :

Una vez en el escritorio, al que llegará ya sin asombro, el señor Luccarda encontrará la enorme mesa de roble cubierta de pañuelos de papel; *los pañuelos asquerosos del secretario, que está siempre resfriado*, pensará el señor Luccarda, que, como se ve, no distingue el resfrío de la alergia. Y sobre la mesa también encontrará, destapada y por lo tanto seca, la pluma de oro que ha prohibido que nadie use, nadie excepto él. Sólo que él ya nunca escribe: él sólo puede dictar, y el que escribe es siempre otro. (p. 52)

Voilà une fin splendidement révolutionnaire : l'humble secrétaire, toujours cruellement renvoyé à sa pauvreté par le maître, a eu raison du puissant. Ce dernier ne peut plus que dicter, tandis que le secrétaire, lui, a le monopole de l'écriture en tant que secrétaire – et vu le ressentiment qui caractérise son rapport avec Luccarda, on imagine facilement un détournement du discours du maître – et en tant que narrateur de l'histoire. Il peut même se permettre de dédaigner la plume en or : les stylos bon marché suffisent à manifester sa puissance. Cette dernière est par ailleurs renforcée par celle des objets vengeurs des autres domestiques, solidaires, qui envahissent l'espace (symboles, également, du statut social inférieur de chacun d'eux , exceptée la canne du majordome, apparemment accessoire de coquetterie et donc davantage identifiable à l'univers du maître, qui enrage d'ailleurs de la voir) et font leur révolution. Le maître est non seulement dépeint comme un être habitué à être traité en supérieur et qui tombe de haut, condamné à une perte de puissance vertigineuse, mais il est mis à mort par la fiction. Car à la fin, il est décrit affaissé sur le fauteuil, exténué d'avoir parcouru la maison comme un ours en cage, ni endormi, ni (apparemment) éveillé :

[V]uelve el señor Luccarda finalmente a la sala ; ya está saliendo el sol. No le importa que haya pañuelos usados en torno, ni gomas de mascar que se le puedan pegar en la ropa: el señor Luccarda se deja caer en el sillón que está junto al hogar, y allí se queda un largo arato sin pensar en nada [...]. Se quedará quieto en ese sitio el señor Luccarda, sin dormirse pero sin parecer tampoco, sin embargo, despierto. » (p. 51)

Peut-être meurt-il de rage dans ce fauteuil, ce que tendrait à suggérer le fait qu'il est devenu à partir de ce moment indifférent aux mouchoirs sales et aux chewing-gums visqueux, alors que c'est cette rage contre ces objets qui le définissait le plus en tant que personnage. Mais peut-être aussi est-il mort depuis le début du récit (les objets manifesteraient alors un désordre joyeux et revanchard de la part de ceux qui auraient pris possession de la maison, libérés du joug du maître et de l'obligation de ranger), rien ne nous empêche de le penser. Toujours est-il qu'il est vaincu

sur tous les plans, tandis que les domestiques se vengent justement par le biais de ce qui les réduisait, selon le point de vue du puissant, à des objets et des attitudes agaçantes, sans individualité ni humanité ; et ce qui les réduisait aussi à leur servitude (les gants de la cuisinière) ou encore à leur statut social inférieur (les mouchoirs en papier et non en tissu, les stylos bon marché, les chewing-gums). Notons aussi le caractère révolutionnaire du constat qui se dégage à chaque page : quand ils ne sont pas là, le maître est complètement désespéré, dépendant, inutile. L'agent catalyseur de l'inversion des hiérarchies – de la révolution des domestiques – est donc cette fois l'écriture.

4. Le triomphe de la Révolution sur l'amour : *Museo de la Revolución*

*El amor y la revolución son dos formas del
estado de excepción*³²⁹.

La question de l'amour vaincu dans *Museo de la Revolución* ayant déjà été traitée plus haut, je ne m'attarderai pas trop sur ce conflit finalement résolu. Je rappelle néanmoins que le récit présente deux mouvements en parallèle : d'une part, l'analyse d'essais marxistes est en lutte constante avec le récit de l'aventure de Tesare, et tend à empiéter sur lui. D'autre part, la politique a raison de l'amour sur le plan de l'intrigue. Le choc est violent car on est en présence de deux principes qui engagent profondément l'individu, comme l'explique Kohan dans une réflexion au sujet d'un feuilleton télévisé brésilien intitulé *Amor y revolución* : « *Amor y revolución*, es decir dos formas de la vehemencia (hay quienes admiten ciertas cosas tan sólo por amor y hay quienes admiten ciertas cosas tan sólo si se trata de una revolución; el amor y la revolución son dos formas privilegiadas del estado de excepción³³⁰). » Ces deux formes sont à ce point « véhémentes » qu'elles sont incompatibles, comme on a pu le voir. Cette résolution, qui clôt la partie sur la vitalité du conflit mené à son terme, est certes moins réjouissante que les précédentes ; elle a même quelques points communs avec le côté tragique que je relevais dans *La pérdida de Laura*,

³²⁹ Martín KOHAN, « Amor y revolución », *Blog Eterna Cadencia*, 20 avril 2011. URL: <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2011/13239>.

³³⁰ *Ibid.*

notamment dans l'image du jeune homme sacrifié au nom d'une raison supérieure, et dans une certaine impression de fatalité de la victoire de la révolution sur l'amour – et même de nécessité, puisque nous commençons à connaître Kohan. Mais la richesse et la vitalité de ce roman, je les vois surtout dans, encore une fois, une espèce de retournement : un pied-de-nez que l'auteur fait à un certain idéal de lecture confortable, selon lequel il y a toujours quelque chose à sauver – et si l'amour doit mourir, qu'au moins, si possible, il ne meure pas en vain. Or ici, non seulement l'amour de Gabriela a été perdu pour rien, puisque la mission du militant échoue, mais le rapport sexuel du narrateur avec Norma exclut toute velleité de sentiment puisque par l'aveu de son acte politique abject, elle le dégoûte. Ils ne font que reproduire comme des automates une scène de trahison, où la politique écrase l'amour.

En fin de compte, cette victoire et cette défaite sont inscrites en filigrane tout au long du roman : premièrement, en terme d'espace textuel, l'essai marxiste a raison du récit romanesque. Concrètement, si l'on confronte le nombre de pages (en arrondissant, bien sûr, puisque tout s'enchaîne sans même des sauts de ligne), le récit de l'action de Tesare, depuis son voyage en car et le récit de son amour pour Gabriela jusqu'à son aventure avec Fernanda Aguirre, prend une cinquantaine de pages, contre une soixantaine pour les commentaires de textes marxistes (et quarante-huit pour les dialogues entre le narrateur et Norma, que l'on peut résumer comme une lutte pour imposer le sujet de conversation, où Norma bat toujours l'autre à plate couture). Le début donne l'avantage à Tesare, mais plus on avance, plus le politique envahit l'espace textuel. Pire, Norma annonce la scène érotique entre Ruben et Fernanda mais ne cesse de la taire (car, dit-elle, ce n'est pas la peine de parler), en en donnant quand-même des bribes pour mieux mettre l'eau à la bouche du narrateur, et le priver exprès de détails :

Yo podría decirte cómo fue que cogieron, me dice Norma Rossi [...]. Yo podría hablarte del gusto que encontraba Tesare en hacer que Fernanda Aguirre se subiera a él y se bajara de él, un poco para hacerse desear y otro poco para hacerla extrañar, yo podría decirte el parecido que él buscaba tener con los directores de teatro y su poder de decisión; o entrar en los detalles de su lascivia verbal [...]. Yo podría hablarte, sigue Norma, de la insistencia muy obvia que Tesare empleaba para hacer que Fernanda repitiese esas mismas palabras que él decía [...]. Yo podría hablarte [...] pero no voy a hablarte [...], ya vas a tener tu diario de Rubén Tesare y vas a poder leer vos mismo todas estas cosas. (p. 114-115)

Après cette fausse description, donc, Rubén disparaît pendant un très long moment, pour ne réapparaître qu'à la page 161, soit seulement quarante-six pages plus tard. Norma fait exprès de faire languir le journaliste, de même que le lecteur, qui veut savoir comment continue cette rencontre et ce qu'il en est de la mission de Tesare, et n'a pas un si grand intérêt, par contraste, à lire des commentaires de textes très théoriques qui font figure de digressions agaçantes. Le protagoniste-narrateur s'en sort tout de même encore moins bien, puisqu'en plus d'être frustré sur le plan romanesque, il est frustré sexuellement par une Norma qui s'amuse à attiser son désir

sans rien concrétiser, excepté à la fin – mais à ce point de l’histoire, on le sait, il a découvert quel monstre elle est et lui fait l’amour comme un automate. Ainsi, pour conclure, nous observons ici une facette plus sérieuse de l’auteur, et entrevoyons une sorte de nécessité dans le fait que la raison révolutionnaire écrase l’amour. On dépasse le simple pied-de-nez fait à l’amour pour entrer dans la valorisation de l’engagement politique, et en particulier de la révolution – elle-même basée sur le principe de la lutte des classes...

On peut donc conclure à une valeur positive de l’antagonisme sur le plan littéraire, en termes de rebondissements, de dynamisme, de plaisir de lecture. Cette valeur littéraire, j’en proposerai une analyse plus approfondie, car je n’ai pour l’instant traité que de la diégèse : il s’agit évidemment d’aller plus loin que l’aspect thématique. D’autre part, ces dénouements supposent un deuxième axe de réflexion : la question de la dimension politique que revêtent les inversions de hiérarchies.

Chapitre 3

Entre nécessité politique et fécondité littéraire de l'antagonisme

La question à laquelle nous mène naturellement l'observation de l'incommunicabilité entre sphères culturelles, de l'échec fatal de l'amour et de la double valorisation du désaccord au sein du système kohanien, est la suivante : pourquoi assiste-t-on à un antagonisme aussi systématique ? Bien que naïvement posée, cette question n'en est pas moins centrale. Plus directement : dans quelle mesure assiste-t-on, à travers ce qu'il faut bien appeler une obsession, à un discours politique, chez un auteur qui d'une part ne cache pas son attachement à l'idéologie révolutionnaire, à la fois dans sa colonne de *Perfil*³³¹ mais aussi dans un certain nombre d'entretiens et dans ses critiques admiratives d'une littérature politique de gauche, mais qui d'autre part se plaît à transmettre la vision d'une autonomie de la littérature, d'une écriture qui ne se mettrait pas au service du réel mais du langage et du défi stylistique ? Le paradoxe qui semble émerger ici dans un autre type de « versus » (littérature politique *versus* littérature autonome, ou encore art engagé *versus* « l'art pour l'art³³² ») va impliquer, maintenant que nous avons observé les manifestations de l'antagonisme sur le plan thématique et sur le plan des rapports entre personnages, deux volets *a priori* antithétiques sur le plan de sa signification, ou plutôt de ses significations : d'une part une dimension politique indéniable, qui place les motifs du conflit et de la résistance au cœur de sa réflexion – et qui fonctionne à l'échelle de l'individu lui-même, à l'échelle de la société et à l'échelle de la Nation – ; et d'autre part une dimension purement littéraire, qui place la binarité au cœur de son fonctionnement.

³³¹ « Inclusive los ateos, es decir los menos crédulos, los más dados a escepticismos, creemos en cierto modo. A la revolución socialista, por ejemplo, muchos la damos por cosa segura, ineluctable y fatal, inexorable y certera. La situamos en el futuro combinando actos de voluntad con actos en sentido estricto, pero acaso hay que admitir que también con actos de fe. Sabemos que es por demás necesaria, y eso sí es asunto probado: nos consta y fue demostrado. », Martín KOHAN, « Lo que sabemos del futuro », *Perfil* [en ligne], 29 décembre 2012. URL: http://www.perfil.com/ediciones/2012/12/edicion_740/contenidos/noticia_0010.html

³³² Voir la distinction qu'opère Jean-Paul Sartre entre la prose, forcément engagée, et la poésie qui obéit au principe de l'art pour l'art : « La prose se sert des mots, la poésie sert les mots » ; « L'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes, pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité. ». Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.

A. Altérité et conflit, éléments constitutifs de l'identité

Souvenons-nous de Virginia Lobos, la jeune femme qui habite le souvenir du grand-père de Laura :

Enseñaba literatura : era, en cierto modo, siguió mi abuelo, la responsable de los saberes literarios de, al menos, esa parte de Flores, porque prácticamente todos los chicos de la zona iban a ese mismo colegio. Y daba, según solía contarme, las poesías de Alfonsina Storni: la apasionaba esa figura de mujer. El rector del colegio, a su vez, la conminaba a enseñar las poesías de Leopoldo Lugones; sus clases, divididas entre Alfonsina y Lugones, oscilaban entonces entre los tonos del entusiasmo y los tonos de la ofuscación³³³.

Cette véhémence du cours sur Alfonsina Storni et la force de sa transmission sont ici déterminées par la présence obligée de la figure antithétique, celle de Leopoldo Lugones : Virginia Lobos s'identifie d'autant plus à Alfonsina Storni qu'elle rejette de tout son cœur la littérature selon Lugones (on a évoqué plus haut le caractère antithétique de leurs écrits). Entre parenthèses, en plus de la référence à Virginia Woolf, que l'on a déjà relevée au deuxième chapitre en tant qu'allusion cryptée au suicide dans les récits du grand-père, le personnage de Virginia Lobos attire l'attention sur le signifiant anglais du nom de l'écrivaine britannique, le loup, détail qui n'est pas sans rappeler la formule de Hobbes, « l'homme est un loup pour l'homme ». Cet exemple pourrait être lu comme l'allégorie d'une triple vision qui n'en est qu'une, celle d'une altérité déterminante ; car premièrement, l'individu se construit, s'affirme, se définit par opposition à l'Autre. C'est même l'opposition à l'autre qui représente probablement la voie la plus directe à la conscience de soi. Le conflit, en d'autres termes, favorise la révélation à soi-même et à autrui, il est l'expression de la liberté propre et permet l'individuation ; en effet, c'est prioritairement lorsque quelqu'un exprime son désaccord face à nous, qu'on est forcé de formuler ce que l'on pense, et qu'on s'affirme, et qu'on se définit. Deuxièmement, la vitalité de la politique repose entièrement sur le principe de l'antagonisme ; nous verrons en nous appuyant sur des théoriciens du conflit, qu'à l'opposé, la volonté de refouler celui-ci ne génère que des conséquences néfastes pour la société – le régime totalitaire en étant un cas extrême, dans sa volonté d'éliminer radicalement toute altérité. C'est ainsi que la dictature élimine la subversion et discipline les « gris » comme María Teresa et le personnage du conscrit. Pour Kohan, il semble ainsi que la tension soit nécessaire, parce que c'est la seule manière de rendre possible une société sans oppression ; nous verrons dans quelle mesure le principe de l'antagonisme politise sa littérature. Troisièmement, je formule l'hypothèse selon laquelle, au sein de la Nation et en continuité avec

³³³ *La pérdida de Laura*, *Op. cit.*, p. 80.

cette valorisation de l'antagonisme, Kohan, par son discours désacralisant, cherche à opposer aux figures de pouvoir (et c'est la figure du mythe, en tant que puissance identificatrice, qui est ciblée tout particulièrement) un discours de contre-pouvoir ; il fait du moins une place à la remise en question. Le mythe, dans sa fonction de construction identitaire du peuple argentin, n'aurait de véritable sens que grâce à la présence d'une vision contraire : à la glorification et au respect de la filiation doivent répondre une remise en question et un sens critique constants. Ainsi, altérité et conflit apparaissent comme véritablement constitutifs à la fois de l'identité de l'individu, de la société telle que l'on doit la concevoir (si, comme l'auteur, on défend des valeurs de gauche), et de la Nation.

1. Considérer l'individu « x » dans son rapport avec « y » : illustration par deux exemples

*Richard [...] monta avec effort sur le pont. À l'air frais, toute sa chair
que l'obscurité de la cabine avait rendue pâle et molle se mit à vibrer.
Il se sentit incontestablement en pleine force de l'âge. L'orgueil s'alluma dans son regard tandis que,
solide sur ses jambes, il résistait aux assauts du vent*³³⁴.
Virginia Woolf

On a observé précédemment les cas de Raúl et Miguel, Verani et Ledesma, Giménez et El Dueño, Alfano et Vicenzi : ils se définissent exclusivement, dans ces récits, par leur opposition à l'Autre. Leur caractère entier, leur véhémence, sont constamment alimentés par celui qui leur fait face et les provoque (en s'obstinant à ne pas les comprendre pour certains, en essayant de leur imposer leur vision des choses, pour d'autres). Il n'existerait pas d'intrigue sans ces conflits. Chacun pousse l'autre dans ses retranchements. Comme l'explique le philosophe Stuart Hampshire, dont on abordera la théorie, « nos sentiments d'attachement les plus forts sont exclusifs [...] et nous conduisent immédiatement à la compétition et au conflit³³⁵. ». Ce fonctionnement est visible dans chacun des personnages. Prenons Miguel, par exemple : très tôt,

³³⁴ Virginia WOOLF, *La Traversée des apparences*, Paris, Flammarion, 2001, p. 104.

³³⁵ Stuart HAMPSHIRE, *La Justice est conflit*, Paris, Éditions Markus Haller, 2011, p. 55.

il ne se sent pas d'affinités avec son père et son frère, dont il ne partage pas l'engouement télévisuel. Son besoin d'isolement contribue probablement à favoriser la voie de la littérature, qui représente un refuge pour lui : on peut donc supposer que c'est en grande partie son rejet de la culture de masse qui le pousse vers la culture lettrée, sans oublier que les livres apparaissent comme des armes de résistance contre la stupidité de la télévision qui envahit l'espace. Quant à Raúl, sa véhémence a peut-être, réciproquement, la même origine : son offuscation provoquée par le refus de Miguel de s'intéresser au Negro Olmedo nourrit son désir farouche de défendre son idole, de l'imposer. Si nous prenons maintenant l'exemple de Ledesma, il se passe quelque chose de tout à fait similaire : son amour de la musique s'affirme et se réaffirme devant l'indifférence de Verani, qui fonctionne comme un aiguillon – de la même façon que dans les rapports sentimentaux, le désir de l'un est excité par l'indifférence ou l'absence de l'autre : si Verani avait accepté ne fût-ce qu'une fois l'invitation de Ledesma à prendre l'apéritif chez lui, ce dernier ne vivrait probablement pas son désir comme une obsession. De son côté, John Gallagher, le malheureux arbitre, pense d'autant plus à Melody Nelson que l'absence de celle-ci est rendue omniprésente par le corps musclé des boxeurs. Dans un même ordre d'idée, le talent de compositeur de Mahler, son essence de musicien et sa grandeur, se nourrissent de sa douleur, de l'inharmonie de son couple. Ruben Tesare aime d'autant plus Gabriela qu'il en a été privé contre son gré. Sur un autre plan mais toujours selon le même procédé du rapport antithétique comme source d'affirmation de soi et même de radicalisation, le docteur Vicenzi est d'autant plus froid et catégorique dans son langage que celui d'Alfano se montre poétique et hypertrophié et le provoque par son exubérance. Sans cette lutte entre deux styles, d'ailleurs, l'humour du roman perdrait beaucoup de sa saveur. Et puisque l'on parle de style, le récit du narrateur Dueño se nourrit et se fonde quant à lui exclusivement sur l'amertume et la haine provoquées par l'omniprésence de Giménez en pensée. On le voit, au niveau individuel, l'altérité et surtout le sentiment d'opposition poussent chacun à se définir, à se distinguer, à s'individualiser : c'est exactement le contraire de ce qui se passe chez les gris, María et Teresa et le conscrit, qui ne vivent l'altérité que sur mode de la soumission et ne se sentent bien que lorsqu'ils se fondent dans la masse. Il se dégage de tous ces exemples deux fonctions de l'altérité, que je tenterai d'illustrer par deux cas de figure – l'un tiré d'un article que l'auteur a rédigé pour le blog *Eterna Cadencia*, l'autre tiré de *Los cautivos* – des plus significatifs à mon sens : d'une part, l'altérité dans sa fonction de définition, le rapport différentiel constituant le point d'appui de l'analyse proposée dans l'article « Hemingway por Salas » ; d'autre part, l'altérité dans sa fonction existentielle, « x » n'existant que dans son rapport (conflictuel) à « y », et vice-versa.

a) Hemingway et Castro, ou l'intérêt de considérer « x » sous son rapport différentiel avec « y »

*Las categorías valen por su valor diferencial*³³⁶.

Martín Kohan

*La Cordillera de los Andes es rotunda, y al serlo nos ayuda a entender
que conformen un país distinto los que habitan allende sus cumbre.*³³⁷.

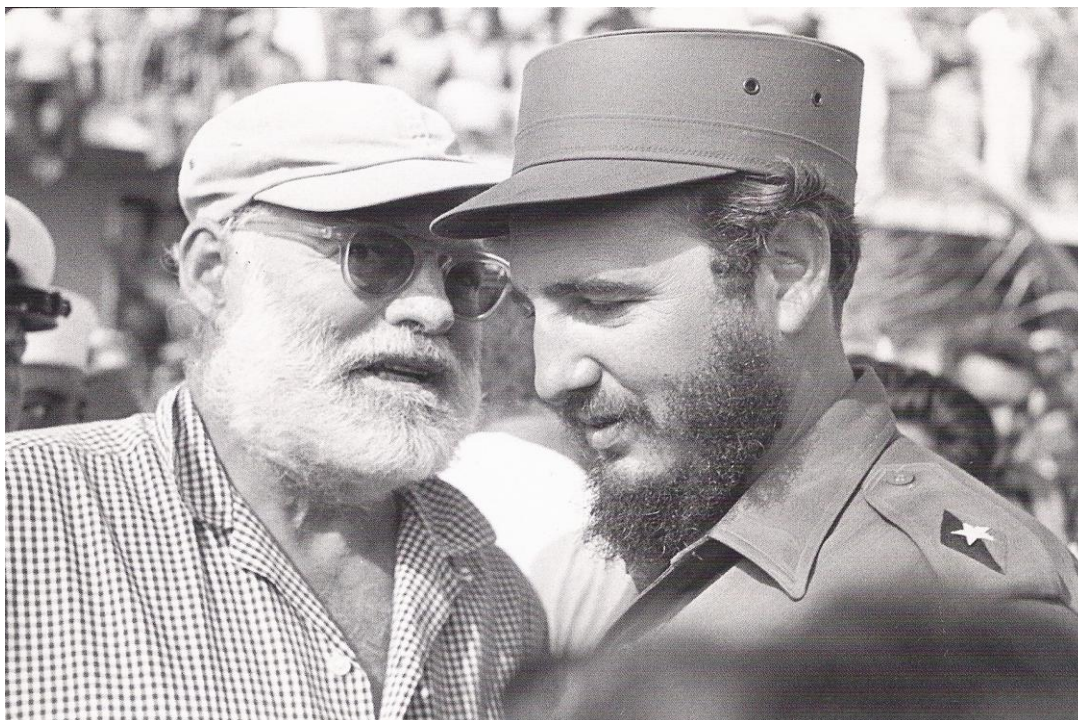
Martín Kohan

L'analyse binaire que je me propose d'observer afin d'illustrer l'intérêt de considérer « x » sous son rapport différentiel avec « y » consiste en une description de photographie, exercice auquel s'adonne régulièrement Kohan dans le blog *Eterna Cadencia*³³⁸. Attentif au pouvoir sémantique de l'image, l'auteur nous présente Ernest Hemingway et Fidel Castro, côte à côte sur un cliché en noir et blanc. Leur mise en présence et l'observation de leurs différences (« disparidades ») nous donnent une vision approfondie de chacun d'eux (ou plutôt, on le verra, de ce que chacun d'eux incarne profondément : le monde de la littérature pour l'un, le monde de la politique pour l'autre) et dans ce contexte particulier, ils se définissent avant tout en opposition à l'autre.

³³⁶ Martín ABADÍA, Emiliano MARILUNGO, Roberto SANTANDER, *Op. cit.*

³³⁷ Martín KOHAN, « Llegar al desacuerdo », *Perfil* [en ligne], 13 avril 2013. URL: <http://www.perfil.com/columnistas/Llegar-al-desacuerdo-20130413-0066.html>.

³³⁸ Ce sont le plus souvent des portraits d'écrivains. Voir Martín KOHAN, « Sábado por Facio », *Eterna Cadencia* [blog], 11 mai 2011. URL: <http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=13579>. ; « Piglia por Cortés Rocca », *Eterna Cadencia* [blog], 23 février 2011. URL: <http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=12234#more-12234>. ; « Nabokov por Halsman », *Eterna Cadencia* [blog], 6 avril 2011. URL: <http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=12943>. ; « Zurita por Poirot », *Eterna Cadencia* [blog], 2 novembre 2011. URL: <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2011/17405>.



<http://eternacadencia.files.wordpress.com/2011/01/hemingway-fidel.jpg>

Les deux premiers paragraphes nous plongent d'ores et déjà dans l'idée que l'on assiste à quelque chose d'assez inhabituel : d'une part, à l'opposé de ce qui est universellement connu, « Castro le verborragique », *face à* Hemingway, écoute et se tait, pour une fois. Ainsi, la stature de l'écrivain a apparemment le pouvoir de suspendre un instant ce qui est *a priori* inaltérable (le caractère imposant et surtout, assez péjorativement, verbeux de Fidel Castro) : « Habla el escritor, y el Comandante atiende. Fidel Castro, el verborrágico por antonomasia, el que dice siempre más y gesticula siempre más, calla, atiende, oye, asiente³³⁹. ». D'autre part, et sur le même ton que l'on sent agréablement surpris, Kohan fait remarquer un autre détail intéressant qui donne un avantage à l'écrivain : Castro, bien qu'aussi grand qu'Hemingway, incline la tête pour l'écouter, comme en légère position sinon de soumission, au moins d'un certain respect. Une fois cette espèce de rapport de force posé, l'auteur nous donne le contexte dans lequel a été pris le cliché :

Es un día de pesca, un día de mar, lo que reúne a estos dos hombres: al autor de *El viejo y el mar* y al héroe consumado del Granma. Un día de pesca, de deporte y competencia, el 15 de mayo de 1960, se les ofrece como punto de contacto: un posible espacio en común. No por eso, sin embargo, eso mismo que hacen los dos, eso mismo que comparten los dos, va a tener el mismo sentido para uno y para el otro. Para Hemingway representa una forma de salida a la acción; si se quiere, una aventura. Una prueba de vitalismo, de esas que periódicamente hay que ejercer si se quiere refractar la imagen del escritor apocado, en repliegue, inhibido, anclado en puros papeles. Hemingway sale a pescar, va a la pesca de más

³³⁹Martín KOHAN, « Hemingway por Salas », *Eterna Cadencia* [blog], 2 février 2011. URL: <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2011/11907>

experiencias. Lo esperan el mar, el aire libre, la destreza y el esfuerzo físico. El 15 de mayo de 1960 es para Hemingway un día de plena actividad. Para Fidel Castro, hombre de acción, es un día de descanso: un día para distraerse por gusto de recreación, un día, por qué no, de placidez, de merma en las exigencias del cuerpo, un día de distensión.

On remarque le potentiel d'une observation à la lueur de l'antinomie : elle nous donne à voir des choses qui n'inspireraient aucun commentaire particulier au premier abord. En partant du contexte partagé par les deux individus (le même jour, le même endroit, la même activité), l'auteur réfléchit au sens que revêt la rencontre pour chacun d'eux ; et c'est leur statut antinomique (l'homme de lettres en retrait, l'homme d'action toujours en action) qui donne un sens aussi distinct aux deux façons de vivre l'expérience figée par la photographie. La description nous invite à analyser ce qu'implique être écrivain et être homme politique : en termes de rapport au corps propre (repli et inaction du corps *versus* vitalité) et en termes de rapport à l'espace (homme d'intérieur *versus* homme d'extérieur). Tout cela, qui évoque ce que signifie être écrivain et ce que signifie être homme politique, on le comprend grâce à cette photo traversée de dualité – ou plutôt grâce à cette analyse qui s'efforce d'en relever la dualité, on y reviendra. Les vêtements, accessoires, caractéristiques physiques, continuent de définir l'un comme l'autre, l'un en opposition à l'autre – et d'abord la casquette :

[L]a gorra que lleva Hemingway es la gorra del escritor dispuesto a salir al sol, a la intemperie, a la sal del aire, a la peripecia. Pero esa otra gorra, la de Fidel, la gorra verde oliva del guerrillero, la gorra verde oliva del camuflaje del combatiente, esa otra gorra tiesa a la que, en la imagen, parece ir a tocar, modifica su sentido de manera incuestionable.

La casquette de l'écrivain manifeste, en continuité avec ce qui était dit plus haut, le repli de l'homme vulnérable face à la nature, qui a besoin de l'aide de cet accessoire pour se sentir fort, qui est sorti de chez lui avec l'intention de s'armer contre l'intempérie. La casquette de l'homme d'action montre à l'inverse sa détermination, elle annonce le combattant. Elle témoigne d'un tout autre rapport à la nature, car celui qui porte ce couvre-chef s'en accomode bien, de la nature : il la met même au service de son action politique, le camouflage de la casquette à visière utilisant la couleur de la jungle dans un intérêt stratégique³⁴⁰. Ainsi, sans la mise en valeur de l'opposition entre les deux casquettes, celle d'Hemingway n'inspirerait absolument aucun commentaire; tandis que mise côte à côte avec celle, plus symbolique en elle-même, du combattant, elle acquiert elle aussi un symbolisme : celui de la vulnérabilité face à la force. L'observation des barbes va dans le

³⁴⁰ Ces casquettes sont au combattant et au lettré ce que la coupe de cheveux est à l'abbé Pierre, si l'on suit l'analyse de Roland Barthes que Kohan a sans aucun doute lue : « La coupe de l'abbé Pierre, conçue visiblement pour atteindre un équilibre neutre entre le cheveu court (convention indispensable pour ne pas se faire remarquer) et le cheveu négligé (état propre à manifester le mépris des autres conventions) rejoint l'archétype capillaire de la sainteté. », Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 51.

même sens, car chacune d'elle acquiert un pouvoir signifiant une fois mise en présence de l'autre : « Una barba es blanca, lacia, ondeada hacia fuera, espesa ; y en la foto de Salas significa: la experiencia. La otra barba es crespa, oscura, decidida, colectiva ; y en la foto de Salas significa: la Revolución cubana. ». Puis, les chemises, qui disent que l'homme politique maîtrise les objets, soigne son image, fait preuve de stratégie, tandis que l'écrivain tend à les négliger : « El botón de la camisa de Hemingway: desabrochado. El botón de la camisa de Castro: botón fijo, de charretera, que no admite desabrocharse. El cuello de la camisa de Hemingway: mal doblado. El cuello de la camisa de Castro: perfecto. ». Ce qu'insinue cette analyse basée sur l'antinomie, et qui s'appuie sur des détails concrets, c'est que le fait d'être écrivain ou homme politique, c'est *a priori* avoir un rapport au monde totalement différent.

Bien entendu, s'il est plaisant de rentrer dans ce jeu d'observation des détails et de regarder au travers pour y trouver du sens au-delà de la simple image, il ne faut pas oublier qu'il s'agit précisément d'un jeu, d'une élaboration stylistique : on réfléchit davantage à la figure, à ce que représentent Castro et Hemingway, et non à leur individualité. Il suffit de jeter un œil sur la biographie de l'écrivain américain, même une biographie très sommaire, pour se rendre compte que l'analyse ci-dessus n'a pas vocation à parler d'Hemingway en particulier, dans sa vérité biographique, mais bien d'une figure d'écrivain auquel l'auteur décide d'assimiler sa propre vision (démystifiante, comme on le verra : l'écriture est pour lui profondément liée à une position de repli³⁴¹, d'humilité). Certes, en 1960, un an avant sa mort, Hemingway a cessé de voyager, mais on ne peut pas dire qu'il corresponde à l'image d'un écrivain qui s'isole pour écrire : il a aussi été un aventurier notoire, et n'a pas été étranger à l'engagement politique non plus, bien au contraire³⁴². Cette distorsion de la figure réelle nous invite à penser, loin de tout prendre au pied de la lettre, que Kohan fait dire ce qu'il veut à l'image par son maniement des mots, par le jeu de langage qu'il a décidé de jouer jusqu'au bout. On reviendra sur cette caractéristique très récurrente ; remarquons pour l'instant que l'antagonisme est ici l'enjeu de l'exercice stylistique, et implique forcément une distorsion, une exagération des traits – d'où, sans doute, une certaine mauvaise foi. C'est que la dimension symbolique est plus importante que la dimension référentielle, comme on le verra.

³⁴¹ « Sin el gusto por ese momento de repliegue donde uno renuncia un poco a los demás y se pone aparte, no se forma ni un lector ni un escritor. », Ana ABRAMOWSKI et Inés DUSSEL, *Op. cit.*

³⁴² On pense notamment au rôle qu'il a joué pendant la guerre civile espagnole, au cours de laquelle, après avoir été reporter, il a lutté aux côtés des républicains. Voir « Ernest Hemingway biography », *History*. URL : <http://www.history.co.uk/biographies/ernest-hemingway.html>

Rajoutons encore un mot à propos de l'intérêt analytique du regard antinomique, en m'appuyant sur un autre exemple – cette fois, un article de Kohan dans sa fonction de critique littéraire. Il base son analyse du roman de Rodolfo Fogwill, *Los pichiciegos*³⁴³, sur la distinction entre les personnages « malins » et les « idiots » (« los vivos y los boludos ») qui peuplent cette fiction sur la guerre des Malouines. La dichotomie *vivos/boludos* apparaît comme une véritable clef de lecture du roman, les malins et les idiots étant les piliers de ce que la fiction élabore selon Kohan : la déconstruction de l'identité nationale. « El mundo de *Los pichiciegos* está dividido en dos : los vivos y los boludos. No los ingleses y los argentinos, no los patriotas y los desertores, no los valientes y los cobardes, tampoco los pacifistas y los belicistas; sino los vivos y los boludos³⁴⁴. ». Son observation, qui identifie les malins et les idiots et précise en quoi consistent d'un côté la stupidité (celle de croire à la victoire et à la grandeur de l'armée argentine, comme en témoignent deux personnages en particulier : « el coronel que cree que el de Malvinas es un ejército de San Martín (“Era un boludo”) y el soldado que creía que la guerra iba a ganarse (le dicen Galtieri: “Galtieri” porque es muy boludo y se creía que íbamos a ganar” ») et de l'autre la vivacité d'esprit (celle qui consiste à tout faire pour sauver sa peau : « El vivo es el que se raja (“¿Se dejaron fusilar por boludos, por no rajarse?”), el que deserta (“¿Yo estoy por boludo! –se quejó Acosta-. ¿Yo tendría que haberme quedado desertor!”), el que se va lejos (“todos se iban a ahogar o helar como boludos y los vivos tenían que irse lejos”) »). Antinomiques quant à leur posture face à la guerre, ces personnages participent tous, en revanche, à l'opération de « désarticulation de l'identité nationale », puisque les premiers témoignent d'un nationalisme « chancelant » (« el credo nacionalista, fundamento de la guerra y de la identidad, se devalúa y trastabilla hasta caer ») et les seconds, à travers leur attitude de « débrouille », se situent aux antipodes de l'héroïsme (« la guerra [...] no puede sino desviarse hasta llegar a ser básicamente un juego de astucias, una red comercial de intercambio, un afán sostenido de supervivencia a cualquier precio ; sin rastro alguno de épica, de heroísmo, de sacrificio, de valor. »). Et c'est entre autres *parce que* leurs disparités sont si fortes que la seule chose qu'ils ont en commun, la négation de la grandeur épique, acquiert elle aussi plus d'intensité. Comme on peut le voir, on est loin d'une dichotomie qui se réduirait à un simple jeu de langage : elle apparaît véritablement comme un instrument d'analyse pertinent.

³⁴³ Rodolfo FOGWILL, *Los pichiciegos*, Buenos Aires, Interzona, 2006.

³⁴⁴ Martín KOHAN, « A salvo de Malvinas », *Punto de vista* [en ligne], avril 2008. URL: http://www.bazaramericano.com/resenas/kohan_pichiciegos.htm.

b) Tolosa et Gorostiaga, ou pas de « x » sans « y »

D'avantage qu'un intérêt analytique, qui permet d'interroger la signification de « x » par contraste avec la signification de l'Autre, la confrontation entre Tolosa et Gorostiaga, les gauchos plus inséparables que des frères et qui passent leur temps à se battre, illustre une conception de l'altérité encore plus forte : cette fois c'est véritablement cette dernière qui leur permet d'exister. L'incipit, dont voici le premier paragraphe, les présente comme deux brutes à cheval :

Nadie sabe por qué razón andaban siempre juntos Tolosa y Gorostiaga, si no hacían más que pelearse todo el día. (Debe hacerse a un lado, por anacrónica y por impertinente, toda interpretación que aspire a la psicología; interpretaciones del tipo: peleaban justamente porque andaban siempre juntos, o del tipo: andaban siempre juntos justamente porque peleaban.) No eran hermanos, no pesaba ni habría de pesar sobre ellos mandato alguno de ser unidos, y sin embargo eran unidos, y eran unidos en grado tal que excedía incluso lo que es propio de la unión fraterna. Eran unidos, Tolosa y Gorostiaga, pero se llevaban mal; cualquier motivo, por pavo que resultara a los ojos de los demás, a ellos les valía una reyerta. (p. 13)

Entre parenthèses, l'évacuation directe de l'interprétation psychologique peut se lire de deux manières : premièrement, c'est une façon de nous dire qu'ils ne peuvent pas être considérés exactement comme des humains, puisqu'il n'est pas pertinent de les observer comme on observerait son prochain : si les concepts de la psychologie ne leur sont pas applicables, c'est sûrement qu'ils n'ont pas de conscience et encore moins de subconscient. Tout le récit nous les donne à voir comme des sauvages, en effet – on a vu que c'était une manière de se moquer des discours de la fin du XIX^e siècle. Deuxièmement, c'est le réflexe intellectuel du lecteur, qui va tout de suite tomber dans la psychologisation, qui est peut-être raillé ici. Non seulement l'angle d'observation psychologique n'est pas pertinent, mais il est « anachronique », nous dit le narrateur. Pourquoi ? Les hommes n'avaient-ils pas de conscience au XIX^e siècle ? Ou est-ce seulement une manière de poser la distance temporelle avec laquelle s'écrit le récit que l'on est en train de découvrir, et qui irait dans le même sens que le terme « impertinente » en nous invitant à nous débarrasser de toute forme d'identification avec ces individus ? Peut-être est-ce pour faire parler les curieux, car toute la suite témoigne d'une propension certaine à maltraiter le lecteur, en le prenant la plupart du temps pour un imbécile. Quoi qu'il en soit, l'aspect paradoxal et mystérieux de leurs rapports (on cherche, de surcroît, à ôter au lecteur ses instruments conceptuels pour résoudre l'énigme), sur lequel insiste fortement le narrateur, occupe toute la place : la triple mention de leur caractère uni (« eran unidos ») est inséparable des adversatifs « sin embargo » et « pero ». En plus du manque de sens qui se dégage de ce premier paragraphe

(« Nadie sabe por qué ») et marque le récit du sceau de la négation – ce qui va se confirmer tout au long du roman dès qu’il s’agira des gauchos –, la scène décrite se caractérise par un manque de repères géographiques, une ignorance de la direction qu’ils prennent avec leur cheval. Le deuxième paragraphe commence ainsi :

Ahora, por ejemplo, iban cabalgando a la par, el uno y el otro, a campo traviesa. (La idea es figurada: faltando señales o referencias que indicaran un sentido determinado, no había manera de establecer si en tal o en cual dirección se marchaba a campo traviesa. Y sin embargo, estos jinetes presentían, con una especie de instinto animal que acaso les contagiaban las bestias por ellos montadas, que andaban a campo traviesa, aunque ahora no lo fuera.) (p. 13)

Notons le double sens de « sentido », ici employé comme synonyme de « direction » mais que toutes les lignes alentour incitent à lire également, par contagion, comme synonyme de « signification » : ils ne savent pas et on ne sait pas grand-chose ; même leur « instinct animal », qui dans notre imaginaire renvoie à de l’évidence, à de l’indiscutable, ne peut pas prévenir l’erreur (« aunque no lo fuera » ; en effet, « a campo traviesa » implique l’existence d’un sentier que l’on quitte pour traverser un champ, or il n’y a pas de sentier dans cette scène³⁴⁵). Il nous manque non seulement le « pourquoi » et le « où », mais aussi le « quand » : dans les lignes suivantes, Tolosa demande à Gorostiaga à quel moment ils se trouvent (« Ahora, por ejemplo, [...] ¿en qué tiempo estamos ? » (p. 14)), et aucune réponse n’est possible, non seulement parce que la question est trop vague et que Gorostiaga a du mal à comprendre ce que l’autre veut dire – ce dont témoigne la réponse (« La noche, se viene la noche ») et la réaction agressive de l’autre, frustré de ne pas être compris (« Yo no digo ese tiempo, pelotudo. Yo digo un tiempo más grande » (p. 15)) –, mais aussi parce que les gauchos manquent de concepts basiques pour avoir une notion du temps précise (« La pobreza de recursos de Tolosa le impedía expresar el concepto de mes, y mucho menos pensar que los meses pudiesen recibir nombres. [...] Tampoco alcanzaba a definir la idea de año, etc. » (p. 16)). Face au manque de sens qui caractérise les conditions dans lesquelles évoluent les personnages (comme une indéfinition démultipliée, pourrait-on dire), le fait même de l’altérité acquiert davantage d’intensité, puisque c’est la seule chose tangible – ce que tend à souligner, par ailleurs, la récurrence du terme « otro ». Et cette évidence, seule au milieu de l’incertitude démultipliée, s’applique à leurs individualités : eux qui sont condamnés à l’indéfinition et à la vacuité (de la pensée et du langage, du paysage, du temps), ils n’ont que l’autre pour exister. Même le détail sonore les relie irrémédiablement, comme s’il les isolait dans

³⁴⁵ « A campo traviesa : locs. advs. Dejando el camino y cruzando el campo. », *Real Academia* [en ligne]. URL: <http://lema.rae.es/drae/?val=campo>

une bulle : car, dit le narrateur, « dans la plaine il n'y a pas d'écho ». La question de l'écho est encore une manière de débarrasser le lecteur de ses références, d'isoler le monde des gauchos en leur ôtant du sens, et de dire le vide :

“¿ Qué ?”, respondió Gorostiaga, sorprendido en su distracción, perturbado, además en su audición, por el ruido del galope y por el eco de ese ruido. (En la llanura no hay eco, por lo que no debe tomarse esta expresión en un sentido literal: se insinúa que cada uno de los caballos galopantes era el eco del otro, su réplica inmediata.) (p. 14)

Ainsi, l'absence d'écho naturel, conséquence physique du paysage plat, laisse toute la place à l'écho des galops et resserre leur perception sonore sur eux-mêmes, sur la paire qu'ils forment (on a vu, de plus, qu'ils ne faisaient qu'un avec leur chevaux). Suite à ce malentendu sur la question temporelle, commence le duel de crachats que l'on a déjà évoqué dans la première partie. On note à ce sujet l'inversion du lieu commun selon lequel deux amants n'ont pas besoin de mots pour se comprendre et se contentent d'un regard ; ici, il suffit qu'ils se regardent pour déclencher un malentendu : « Ya no precisaban hablarse para desencadenar una pelea : les bastaba una mirada del otro, o un resoplido, o simplemente una manera irritante de estarse en silencio. » (p. 13). (Ce qui n'est pas sans rappeler, d'ailleurs, l'inversion des topiques de l'amour dans *Cuentas pendientes* : ce n'est plus l'absence de l'autre mais sa présence qui insupporte. Face à cette vacuité terrible de tout leur environnement, il n'est pas très étonnant qu'ils ne se supportent pas : la présence de l'autre est omniprésence. La mention de l'écho, par ailleurs, donne davantage l'impression que l'autre est en réalité un alter ego (« un autre soi-même ») ; peut-être ne se supportent-ils pas précisément parce qu'ils se ressemblent trop – il conviendrait alors non pas de les nommer « x » et « y », mais plutôt « x » et « x' ». Car ils ne font qu'un, et la fin de ce premier chapitre réitère cette idée : « enfilaron sus caballos de cara al horizonte, pasaron de la quietud al trote y del trote al galope, y sin decirse nada cabalgaron muy cerca el uno del otro, como si fuesen uno solo. » (p. 18). Ou peut-être se disputent-ils pour se sentir vivants, pour mettre du sens là où il n'y en a pas. Dans tous les cas, il est très rare qu'ils apparaissent séparément au fil du récit. Ainsi, dans la plupart des occurrences qui suivent, ils sont encore ensemble : « Tolosa y Gorostiaga intercambiaban opiniones todo el tiempo, a veces frente a la propia casa del patrón, a veces durante sus largas cabalgatas que no llevaban a ninguna parte. » (p. 49) ; « Una mañana, Tolosa y Gorostiaga se fueron por ahí, montados en sendos caballos, a galopar sin ningún fin, en particular, sin ninguna finalidad, como lo hacían todo, o casi todo » (p. 73). La locution « ninguna parte », « nulle part », s'applique non seulement à l'espace, mais également au fait que leurs luttes oratoires ne débouchent sur rien, bien sûr ; et l'expression « sans aucune finalité » va dans le même sens. L'idée de leur interchangeabilité montre bien à quel point l'antagonisme régit leurs

rapports, et que ce rapport de forces est la seule chose qui compte. Peu importe le fond de la dispute car de toute façon aucun des deux n'a d'opinion fixe :

El desacuerdo era igualmente sistemático, por lo que un mismo argumento recibía siempre una misma refutación. La única variante era que, en la confusión de las disputas acaloradas, podía darse que Tolosa esgrimiera una hipótesis que antes había formulado Gorostiaga, y que, en tanto formulada por Gorostiaga, Tolosa había rechazado con burlas y con insultos. También pasaba lo inverso: que en el eterno retorno de los mismos planteos y las mismas desestimaciones, Gorostiaga expusiera como propia y novedosa una idea que antes, en algún momento, había planteado Tolosa. Olvidando los dos ese precedente, volvían a discutir un idéntico punto, etc. (p. 50)

Ainsi, l'antagonisme détermine leur relation, qui à son tour les définit en tant qu'individus : Tolosa n'est que l'Autre de Gorostiaga, Gorostiaga n'est que l'Autre de Tolosa. Chacun est l'enfer de l'autre, pour reprendre les termes de Sartre, mais ce rapport est la condition de leur existence – et c'est bien ce que voulait dire le philosophe. Leurs disputes ne menant jamais à aucun savoir³⁴⁶ (elles l'entravent plutôt, comme en témoigne la scène dans laquelle, réfugiés dans des puits qui s'inondent, ils ne parviennent pas à comprendre qu'il y a eu un orage : « Alguien –Gorostiaga– atinó a mojarse un dedo con ese líquido y al lamerlo no le pareció que fuera sangre, pero su compañero de refugio –Tolosa– desprecia su sentido del gusto y relativizó sus conclusiones. » (p. 91)), l'unique vérité réside dans le fait qu'il y a une nécessité, proprement existentielle, du conflit ; comme si l'objectif ultime n'était pas d'accéder à une connaissance quelconque, mais plutôt de « parvenir au désaccord » (« llegar al desacuerdo », selon les termes de l'auteur dans *Perfil*³⁴⁷).

Les deux cas de figure incarnés par les couples Hemingway-Castro et Tolosa-Gorostiaga révèlent donc l'intérêt de considérer l'individu comme un être qui se constitue prioritairement en opposition à l'Autre. Et l'univers de Kohan invite à regarder du même œil les rapports humains à l'échelle de la société ; non dans un souci de réalisme (question centrale que j'aborderai ci-dessous), certes : il s'agit plutôt de mettre l'accent sur les rapports de force inhérents à l'humain et non sur les objets de désaccord, et nous verrons dans quel contexte s'inscrit cette pensée, en particulier sur le plan politique. Déplaçons-nous donc à l'échelle de la société, puisque les deux niveaux, individu et société, sont en corrélation étroite. Les personnages observés dans la première partie sont des individus qui incarnent des sphères culturelles bien définies ; il est donc tout naturel de naviguer d'une échelle à l'autre au sein de la logique kohanienne. Et si la notion de

³⁴⁶ Ne pouvant pas être considérés comme des humains, ils ne peuvent jouir de la fécondité de la dialectique platonicienne, que j'évoquerai plus bas.

³⁴⁷ Voir Martín KOHAN, « Llegar al desacuerdo », *Perfil* [en ligne], 5 avril 2013. URL: <http://www.perfil.com/columnistas/Llegar-al-desacuerdo-20130405-0044.html>, et Martín KOHAN, « Llegar al desacuerdo », *Perfil* [en ligne], 13 avril 2013. URL: <http://www.perfil.com/columnistas/Llegar-al-desacuerdo-20130413-0066.html>.

classe culturelle n'est pas tout à fait synonyme de classe sociale, les deux se recoupent assez largement – même si, on le verra, il n'est pas question de les identifier les unes aux autres, l'angle à adopter étant plus complexe.

On a déjà eu un aperçu de ce que les rapports de force, à l'œuvre dans une bonne majorité des romans, impliquaient en terme d'orientation révolutionnaire. À l'échelle de la société et de son fonctionnement politique, il semble bien que l'antagonisme soit également un principe nécessaire.

2. La nécessité politique de l'antagonisme

Omnis determinatio est negatio.

Spinoza

Quelle littérature politique ?

Cette quasi-obsession de l'antagonisme entre sphères culturelles, qui évoque inévitablement – même si les deux concepts ne sont pas interchangeables, loin de là – les différences sociales, soulève la question du rapport entre la littérature et la politique, de ce qui se dit politiquement en filigrane. Comme on l'a entrevu plus haut, la valorisation d'une inversion des hiérarchies sous des modalités variées tend en effet vers un idéal révolutionnaire : l'opprimé initial, celui que l'on pourrait croire condamné à l'infériorité sociale, prend conscience de son potentiel et s'impose sur le plus fort, momentanément ou définitivement. Kohan ne s'en cache pas : il adhère à l'idéal marxiste et le déclare sans ambages (sans pour autant nommer directement Marx).

No soy pacifista. No lo puedo ser porque apoyo la violencia revolucionaria. Sé lo que eso significa en esta época en que la sola palabra revolución debe ponerse entre comillas. Pero uno puede constatar cómo la clase dominante ofrece una resistencia violenta con la que hay que contar a la hora de querer cambiar ese poder. Creo en la movilización revolucionaria de las masas. En ello percibo una épica, una forma narrativa con la que se puede mediar entre literatura y política³⁴⁸.

³⁴⁸ Libardo BARROS ESCORCIA, « Cómo vivir no sabiendo cuando en realidad se sabe », *Inventario, Lauren Mendiñueta* [Blog], 2 avril 2008. URL: <http://www.laurenmendiñueta.com/tag/libardo-barros/>.

Il est intéressant de voir comment l'auteur articule immédiatement l'idéologie politique dans laquelle il se reconnaît, avec l'écriture, sa propre écriture ; s'il n'est pas si évident pour le lecteur, au premier abord, de considérer ses fictions sous un angle politique, il semble qu'au contraire, pour lui, le lien aille de soi. Et si ce dernier ne saute pas aux yeux en effet, c'est que la « mobilisation révolutionnaire des masses » n'est pas utilisée comme une thématique mais comme une « forme narrative » : l'utilisation thématique supposerait une représentation réaliste, ce qui n'est pas la vocation qui sous-tend l'écriture de Martín Kohan³⁴⁹. Non pas que ses fictions témoignent de l'invraisemblable, ni qu'elles participent au registre fantastique (sauf quelques exceptions³⁵⁰), mais tout simplement elles n'ont aucunement la prétention de nous faire croire à ce qui se raconte, ou, pour reprendre Riffaterre, ne s'attachent pas à créer « l'illusion référentielle³⁵¹ ». L'important n'est pas d'informer le lecteur sur les différentes classes sociales argentines, ni de le documenter sur les réalités culturelles – quoique tous les personnages aient quelque chose de très fortement local, caractère qui, vu d'Europe, peut nourrir la nostalgie de la culture argentine –, mais de mettre en scène les disparités qui impliquent des rapports de force. Et, comme il l'explique, d'utiliser des faits réels (de l'histoire argentine, par exemple) certes, mais non comme une réalité à refléter par l'écriture, mais comme éléments fortement chargés de sens, et dont il croit intéressant d'interroger le symbolisme. Contre une écriture réaliste³⁵² qui, selon le point de vue de Kohan, montrerait la réalité telle quelle, « aussi tangentiellement que possible », il postule l'intérêt du fait réel seulement en tant qu'il permet une « médiatisation » :

³⁴⁹ Ainsi refuse-t-il poliment d'être considéré comme un écrivain réaliste: « [Juan Terranova] –Pero vos un escritor realista. [Kohan] –¿Ah, sí? [Juan Terranova] –Sí... Sorry. [Kohan] [risas] –Todas las opiniones para mí son válidas, pero yo no me veo así. ». Patricio ZUNINI (modérateur) et MELCHIORI, María Agustina (transcription), « Ciclo La Cadencia del asunto », Entretien avec Martín KOHAN, Leonardo OYOLA et Juan TERRANOVA, 1 décembre 2008. URL: <http://www.hablandodelasunto.com.ar/?p=890>. Voir aussi l'entretien réalisé par Juan Manuel BORDÓN dans *Clarín* : « El realismo tiene algo tautológico y eso me resulta poco estimulante. ». « El escritor Martín Kohan gana en España el premio Herralde », *Clarín*, 11 mai 2007. URL: <http://edant.clarin.com/diario/2007/11/06/sociedad/s-03801.htm>.

³⁵⁰ Voir « Familia de palabras » et « La servidumbre ».

³⁵¹ Voir Michael RIFFATERRE, « L'illusion référentielle », in Roland BARTHES (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 96. Voir aussi John HOPKINS, « La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant », *Cahier de narratologie* [en ligne], décembre 2005. URL : <http://narratologie.revues.org/37?lang=es>

³⁵² « Le terme de « réalisme » renvoie, au sens strict, à une école littéraire du milieu du XIXe siècle ; en un sens large, il désigne la prétention de dire le réel dans sa vérité, qui constituait l'idée centrale de cette école. Cette idée a été reprise, en un sens plus général encore : dans le domaine littéraire, on appelle réaliste toute œuvre qui semble reproduire assez fidèlement la réalité à laquelle elle se réfère ; le mot s'applique alors également à la peinture ou au cinéma. », Constance BAETHGE, « Réalisme », in *Le dictionnaire du littéraire*, *Op. cit.*, p. 637.

[El realismo] buscaría mostrar la realidad tal cual es [...]. Mientras que mediatizar por ejemplo, el robo de las manos de Perón, de lo que no me informé en lo más mínimo³⁵³, excepto por la significación que se tejía alrededor de eso: la épica revolucionaria. La verdad es que a mí me interesa esa revolución. [...] Qué pasa con la vida privada, qué pasa con la sexualidad en el terreno de la práctica revolucionaria. Dicho así suena a novela de Telles y no lo es, pero necesito que los materiales que están en la realidad pasen por el tamiz para yo poder pensarlos narrativamente. Si los tomo como acontecimientos reales, en bruto, para mí no... [sic]³⁵⁴.

C'est donc consciemment que l'auteur, qui souhaite valoriser la révolution et mettre en lumière son potentiel épique, fait entrer la politique dans la fiction. Dans un autre entretien, il affirme que les tensions culturelles qu'il met en scène répondent à un constat personnel sur l'injustice sociale, et qu'une « stratification culturelle » répond à une « stratification sociale³⁵⁵ » :

Yo creo que la tensión social hay que preservarla porque una verdad late allí. Hay una estratificación cultural que responde a la estratificación social. En mi propia literatura lo vivo como una tensión. Yo creo que una integración demasiado amable, como puede darse en el populismo, se disuelve en la tensión y también en la disociación. A mí me interesa esa tensión. Esos mundos en conflicto. Mis novelas son siempre mundos en conflicto. Y ese conflicto va a seguir en tanto haya desigualdad social³⁵⁶.

Les deux postures – d'un côté l'expression politique d'un attachement aux valeurs de gauche, de l'autre le désintéret pour le caractère référentiel – peuvent paraître contradictoires : est-il possible d'écrire « politiquement » en renonçant au réalisme, ou plutôt de témoigner d'un engagement aussi fort en renonçant au réalisme ? Répondre par la négative, c'est selon Kohan faire fausse route : si l'on veut comprendre ce qu'il écrit (et ce qu'écrivent les auteurs politiques de sa

³⁵³ Cette sorte de désintéret pour la recherche documentaire revient çà et là dans les remarques de Kohan lors des entretiens, presque comme une fierté personnelle ; un brin provocateur, il se plaît à dire qu'il se documente très peu, et ce même dans le cadre de son travail doctoral sur San Martín, dans ses essais sur Eva Perón et Esteban Echeverría, ou encore dans les fictions qui convoquent les univers de la prostitution ou de l'armée, pour ne prendre que quelques exemples (Rencontre du 10 décembre 2008). Il dit ainsi dans un entretien de 2008 : « En todas las novelas donde hay datos (por ejemplo, el árbitro de Segundos afuera), esas precisiones salen de una investigación mínima de veinte minutos o se inventan. Nunca investigo nada y menos algo así. », Julieta VITULLO, *Op. cit.*

Sans doute ne faut-il pas prendre ces réflexions au pied de la lettre, et les voir plutôt comme une posture en continuité avec une pensée qui s'interroge davantage sur la forme que sur le fond des discours, sur la signification plutôt que sur le détail concret : ce qui l'intéresse ce n'est pas comment était San Martín, mais comment on en a parlé, et comment tels discours ont construit le mythe tel qu'il est ressenti par l'imaginaire collectif. Mais comment séparer cette dimension signifiante du détail concret, sur lequel il faut bien s'appuyer à un moment ou à un autre ? Voilà un problème complexe, mais dont l'irrésolvabilité n'est peut-être pas si grave si l'on admet que l'auteur force le trait à dessein.

³⁵⁴ Patricio ZUNINI, *Op. cit.*

³⁵⁵ Edward Palmer Thompson définit ainsi la conscience de classe comme inséparable d'une certaine expérience culturelle : « La clase cobra existencia cuando algunos hombres, se resultas de sus experiencias comunes (heredadas o compartidas), sienten y articulan la identidad de sus intereses a la vez comunes a ellos mismo y frente a otros cuyos intereses son distintos (y habitualmente opuestos) a los suyos. La experiencia de clase está ampliamente determinada por las relaciones de producción en las que los hombres nacen, o en las que entran de manera involuntaria. *La conciencia de clase es la forma en que se expresan estas experiencias en términos culturales*: encarnadas en tradiciones, sistemas de valores, ideas y formas institucionales. » (Je souligne.), cité dans Ana María ZUBIETA (dir.), *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Paidós, coll. « Estudios de comunicación », 2004, p. 169.

³⁵⁶ Martín ABADÍA, Emiliano MARILUNGO, Roberto SANTANDER, *Op. cit.*

génération, puisque c'est l'objet auquel s'attachent les lignes suivantes, prononcées lors d'un colloque sur la littérature et la politique), l'erreur à ne pas commettre est de lire avec une lunette réaliste, de « présupposer », suivant le rapport impliqué par l'expression « *literatura argentina y realidad política*³⁵⁷ », que « ce qu'on entend par politique doit se présenter avant tout comme réalité ». C'est faire fausse route, donc : « *eso es hacer realismo en la crítica literaria [...]; eso es concebir potencialmente a toda la literatura como literatura realista. Leerla siempre como representación de la realidad y proceder en consecuencia a interrogarla por la verdad de esa representación*³⁵⁸. ». Après avoir postulé la possibilité d'une littérature politique non soumise au référentiel ou, selon ses termes, à la « tyrannie de la transparence », il précise qu'il ne s'agit pas d'utiliser l'adjectif « politique » dans un sens trop global qui consisterait à dire, dans la lignée d'une pensée née dans les années soixante, que « tout est politique », au sens où « tout ce qui est personnel est politique, tout prisonnier est un prisonnier politique, la langue est politique, la forme littéraire est politique, il y a de la politique dans la sexualité, dans la psychiatrie, dans la famille, dans l'amour³⁵⁹. » : la démultiplication du concept reviendrait à lui « [faire perdre] sa qualité différentielle³⁶⁰ ». Kohan postule ainsi, en répondant à la question suivante par l'affirmation, qu'il est possible d'écrire la politique tout en considérant cette dernière dans un sens clair, restreint :

¿Es posible recuperar una definición más restringida, pero también más precisa, de la política, una que haga pie en los poderes del Estado y en el eventual retobarse de un poder contraestatal, en la organización de la dominación y la representación en la polis, sin por eso fatalmente reinstaurar la atadura nupcial de literatura y realidad política? Una literatura sin premeditación de sentido, sin plasmación de una realidad social, sin deudas con lo que sucedió tal y como sucedió, sin afán de denuncias o de redenciones, una literatura sin nada de eso y aun así, sin dudas, *política*³⁶¹?

Voilà un projet qui, au regard de l'ensemble de l'œuvre kohanienne, a tout l'air d'un manifeste littéraire : l'« éventuelle rébellion » de divers contre-pouvoirs, la non-sujétion à une littérature qui reflèterait la réalité sociale (on y reviendra) en témoignent tout au long de ses romans. Mais n'y a-t-il pas quelque mauvaise foi à nier la présence d'un « sens prémédité » ? Si l'on prétend politiser la fiction, c'est qu'on est forcément animé d'une certaine idéologie ; or il est bien difficile de croire que l'idéal politique puisse émerger et faire sens, au terme d'un roman, sans que l'auteur ait

³⁵⁷ Expression rendue courante par l'ouvrage majeur de David Viñas, du même nom.

³⁵⁸ Martín KOHAN, « La realidad política » in Cecilia GONZÁLEZ, Dardo SCAVINO et Antoine VENTURA, *Les armes et les lettres. La violence politique dans la culture du Río de la Plata des années 1960 à nos jours*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 30.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 32. (Je traduis)

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 33.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 33.

voulu dès le départ exprimer d'une manière ou d'une autre une opinion déterminée. D'ailleurs, la définition qu'il propose contient d'ores et déjà, fondamentalement, sa propre orientation marxiste, en ce qu'elle inclut la possibilité d'une « rébellion d'un pouvoir contre-étatique ». Voudrait-il dire, dans son propre cas, qu'en commençant à mettre en scène un conflit il ne sait pas encore quel en sera le dénouement ? D'autre part, faire de la littérature politique n'implique-t-il pas inmanquablement, contrairement à ce qu'il prétend, de dénoncer, parfois ? Il est par exemple difficile de ne pas voir dans la violence qui préside à *La pérdida de Laura*, malgré tout l'effort pour nous soustraire à une lecture réaliste, une accusation des dérives de la société de masse, de même qu'une critique de l'anti-intellectualisme de Perón³⁶². Cette prétention d'innocence, qui va de pair avec une espèce d'offuscation face à la question « qu'avez-vous cherché à dire, dans ce roman ? » et qui contribue à souligner l'autonomie de la littérature, ôte par là même quelque peu de force à l'engagement inhérent à la littérature politique, à mon sens.

Mais pour comprendre la nécessité de cette prise de distance avec le réalisme lorsqu'il s'agit d'écrire politiquement, il est fondamental de contextualiser chronologiquement ce point de vue : comme l'explique l'auteur lui-même, la dictature des années soixante-dix s'impose comme un horizon logique lorsqu'il s'agit de penser la politique argentine³⁶³, par son caractère à la fois traumatique et déterminant dans l'histoire du pays ; or, les écrivains de sa génération ne l'ont pas vécue directement, et le temps n'est plus au témoignage concret sur les horreurs de la dictature, ni à la dénonciation, à l'autocritique ou au bilan :

Esa tesitura es la que predominó : la de testimoniari, la de certificar, la de referir, la de atestiguar. [...] Para los escritores nacidos en los años sesenta, sobre todo en su segunda mitad, esos que empezaron a publicar a finales de la década de los ochenta o a comienzos de la de los noventa, las cosas se presentan de una manera bien distinta. Los años de la militancia y de la lucha armada los encuentran en plena infancia, o bien naciendo. El golpe de 1976 los encuentra en el comienzo de la adolescencia, o bien en

³⁶² Et dont Raúl est une manifestation primaire. Il faut relier à cette mentalité du personnage non seulement le slogan en vogue « *Alpargatas sí, libros no* », assez représentatif de l'anti-intellectualisme du régime péroniste, mais aussi la censure exercée contre toute manifestation de désaccord. Voir Silvia SIGAL, *Le rôle politique des intellectuels en Amérique latine. La dérive des intellectuels en Argentine*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 68. Sur le plan littéraire, explique l'essayiste, « [l]a frontière de silence ne pouvait être transgressée que par des allusions et des références codées ». Elle cite d'ailleurs la nouvelle de Bustos Domecq, *La fiesta del monstruo*, qui évoque Perón – on rappelle que la figure de Bustos Domecq, pseudonyme de Borges et Bioy Casares lorsqu'ils écrivaient ensemble, est justement le sujet de recherche de Brad, l'ami canadien de Miguel.

³⁶³ « La última dictadura militar argentina atrae sobre sí buena parte de lo que la « realidad política » puede significar hoy. No sólo la dictadura misma, el terrorismo de Estado implantado en el país entre 1976 y 1983, sino también el comienzo de la organización del aparato represivo en el gobierno de Isabel Perón (y acaso también el de Juan); y más hacia atrás: los años de la militancia revolucionaria y la lucha armada; y más detenidamente: la guerra de Malvinas; y más hacia delante: la pulseada cívica todavía irresuelta entre la justicia y la impunidad [...]. Todo eso compone un entramado denso de realidad política en la Argentina. », *Ibid.*, p. 39-40.

plena infancia. A Malvinas no les toca ir y no van. No es entonces la realidad de una vivencia premeditada y consciente lo que define su posición, lo que define su perspectiva³⁶⁴.

Tout cela, qu'ils n'ont pas vécu, détermine pourtant la réalité politique dans laquelle évoluent ces écrivains, dont la vision est inséparable de ce passé récent. La politique se retrouve donc dans leurs œuvres non plus comme une réalité telle quelle mais comme une « trace », une « atmosphère », et, encore une fois, une signification : « Lo político en esos textos es signo, es sentido, es huella, es material ; lo político es una atmósfera o es una resonancia, es un vector, es discurso, es mirada. Lo político es lo que *tuvo* realidad, pero ya no *es* realidad³⁶⁵. ». Si l'on considère l'œuvre de Kohan à l'aune de ce passé autoritaire qui n'en finit pas de déterminer le présent, comme il nous le suggère dans ces lignes, on y trouve mille traces et autres résonances, en effet : lorsque on n'est pas plongé directement dans le contexte de la dictature, on voit se reproduire encore et encore ce qui s'y est déroulé : deux modèles de société opposés, deux visions du monde antagoniques – et, dans certains cas que l'on a vus, l'une des deux terrassée par l'autre – avec, au milieu, les « gris » sans opinion bien définie. Ce qu'on retrouve dans ses personnages, on peut le voir exclusivement comme un jeu de pouvoirs et de contre-pouvoirs, avec, souvent, ce que j'appelais la résolution revigorante (une revanche contre les bourreaux), et quelquefois des tensions irrésolues ; sauf que, comme on ne se situe pas sur le plan du réalisme, les entités antagoniques ne sont pas obligées de reproduire strictement valeurs de droite contre valeurs de gauche. De même, ce n'est pas parce que l'auteur se dit marxiste que sa lutte des cultures renvoie pour autant exactement à la lutte des classes telle que l'entend la pensée marxiste, comme s'il fallait chercher dans ses fictions une actualisation, une métaphore de l'affrontement « prolétariat *versus* bourgeoisie », et ce, indépendamment du fait que le monde a changé et ces classes sociales également. Ainsi – et si nous suspendons l'espace d'un instant la distance postulée ci-dessus d'avec le réalisme –, l'élite ne prend pas dans son œuvre la forme du bourgeois capitaliste, mais de l'intellectuel réservé, reclus, et dont le pouvoir n'est plus économique (excepté pour « el Señor Luccarda » de « La servidumbre ») mais langagier : le puissant est chez Kohan le plus souvent celui qui a, en principe, la maîtrise du langage. Le populaire quant à lui n'est pas exploité en tant que travailleur (prolétaire), il ne travaille plus (à l'exception de Raúl, qui pétrit le pain. Alfano est un cas ironique, puisqu'il est tout le contraire d'un travailleur productif : il est payé à ne pas faire ce qu'on lui demande ; Giménez est à la retraite. Quant au gaucho, il ne fait rien de ses journées). On pourrait dire, malgré la complexité de la pensée de Marx et la multiplicité de marxismes

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 40-41.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 41.

qu'elle a engendrés³⁶⁶, que ce que l'on peut relever de marxiste chez Kohan, c'est premièrement la vision antagonique (ou, en d'autres termes, le principe dialectique qui régit la société – de toute société, de tout temps³⁶⁷), née d'une pensée de « l'individualité comme relation, ou comme fonction du rapport social³⁶⁸ ». Deuxièmement, on voit bien que le populaire, en tant que non lettré, est opprimé dans la mesure où il est en position d'infériorité. Une lecture d'ensemble tend à suggérer par ailleurs que l'élite sous toutes ses formes mérite une bonne gifle ; comme on l'a vu, tout est fait pour qu'un sentiment de satisfaction affleure chez le lecteur à chaque fois que la fiction se charge de l'assener, cette gifle. Rappelons-nous les figures de prestige ridiculisées par les plus humbles: l'artiste mis à mal par l'admiratrice modeste dans « El arte de la fotografía », le supérieur humilié par l'incarnation de l'infériorité sociale et de l'anonymat (« El sitio », « El Libertador », « La servidumbre », *Cuentas pendientes*). Et quand le prestige n'est pas vaincu par l'humilité dans le dénouement (et de surcroît, souvent, sur son propre terrain : le langage) on observe chez le « petit » une autre façon de vaincre : c'est lui qui emporte l'adhésion du lecteur, étant presque toujours le personnage le plus sympathique des deux. Alfano inspire ainsi quelques sourires et rires bienveillants, ce qui n'est pas du tout le cas du docteur Vicenzi, même si ce dernier s'adoucit à la fin ; Verani est infiniment plus amène que Ledesma ; et même les gauchos

³⁶⁶ « Quand on dit « le marxisme », j'ai le sentiment que c'est un concept monolithique et approximatif : il y a des marxismes : des marxismes réformistes, des marxismes léninistes, des marxismes stalinistes, des marxismes trotskistes, etc., et ces marxismes font des analyses différentes de la réalité, avec des conclusions politiques souvent divergentes. », Edgar MORIN, *Pour et contre Marx*, Paris, Temps Présent, coll. « Racines et Ruptures », p. 63.

De plus, relève Edgar Morin, il y a une différence entre « institution », « système » et « méthode » marxistes, dont les procédés peuvent se contredire les uns les autres ; ainsi, « [c]e qui a caractérisé la méthode de Marx, c'est un esprit radical illimité, c'est une pensée dialectique toujours en mouvement, c'est privilégier le *mouvement* par opposition à l'essence figée, ou la *réification*. », tandis que « [d]ans tout système marxiste, on voit apparaître une tendance à la structuration, à l'immobilisation qui peuvent conduire à la sclérose, à la pétrification, etc. ». C'est donc davantage sur le plan de la méthode que Kohan serait marxiste, tandis que le marxisme érigé en « institution » ou en « système », il me semble, emporteraient difficilement son adhésion (on verra comment l'auteur s'inscrit constamment contre toute idée de « pétrification »).

³⁶⁷ « L'histoire de toutes sociétés jusqu'à nos jours n'a été que l'histoire de luttes de classes.

Homme libre et esclave, patricien et plébéien, baron et serf, maître de jurande et compagnon, en un mot oppresseurs et opprimés, en opposition constante, ont mené une guerre ininterrompue[...].

Dans les premières époques historiques, nous constatons presque partout une organisation complète de la société en classes distinctes, une échelle graduée de conditions sociales. Dans la Rome antique, nous trouvons des patriciens, des chevaliers, des plébéiens, des esclaves ; au moyen âge, des seigneurs, des vassaux, des maîtres de corporation, des compagnons, des serfs et, de plus, dans chacune de ces classes, une hiérarchie particulière.

La société bourgeoise moderne, élevée sur les ruines de la société féodale, n'a pas aboli les antagonismes de classes. Elle n'a fait que substituer de nouvelles classes, de nouvelles conditions d'oppression, de nouvelles formes de lutte à celles d'autrefois. », Friedrich ENGELS et Karl MARX, *Manifeste du Parti communiste*, Édition électronique réalisée par JeanMarie TREMBLAY. (Traduction de Laura LAFARGUE). URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/Engels_Marx/manifeste_communiste/Manifeste_communiste.pdf

³⁶⁸ Étienne BALIBAR, *La philosophie de Marx*, Paris, Éditions La Découverte, 2010, p. 46.

l'emportent en sympathie sur Echeverría, puisqu'on n'a aucune chance de s'attacher à ce dernier, qui se retrouve oblitéré par le point de vue adopté. *La pérdida de Laura* me semble être la seule exception, puisque sa configuration associe la figure du « méchant » avec le populaire : probablement parce que ce dernier est corrompu, « massifié », pourrait-on dire, par la société du spectacle³⁶⁹. Ainsi, les fictions de Kohan munissent l'opprimé des moyens de se battre contre l'élite³⁷⁰, de ce cri auquel Marx fait allusion dans *Critique de la philosophie du droit de Hegel*, « cette hardiesse révolutionnaire qui lance à l'adversaire en guise de défi : *Je ne suis rien, et je devrais être tout*³⁷¹. » : voilà le sens de l'idéal marxiste porté par l'œuvre entière, voilà la manière qu'a l'écrivain d'inscrire le politique dans la littérature. Ce qu'il voulait dire lorsqu'il évoquait la « mobilisation révolutionnaire » prise comme « forme narrative » et non comme thématique, c'est sans doute cela : le principe de l'antagonisme comme élément structurant, comme ossature de son écriture (on y reviendra plus longuement), la possibilité de renversement d'un *statu quo* injuste.

C'est donc en ce sens que l'écriture de Kohan peut être lue sous un angle politique – mais pas seulement : on y reviendra. On l'a vu dans ses propres termes, il s'inscrit dans une lignée d'écrivains qui, succédant à ceux amenés à traiter la réalité brute du vécu de la dictature, ont dû explorer de nouvelles formes pour manifester leurs préoccupations politiques, un peu à la manière des peintres impressionnistes pour qui était venu le moment de rompre avec l'académisme et sa réalité brute (on pense aux termes de « huellas », « atmósfera », « mirada » proposés par Kohan : l'impressionnisme n'est-il pas tout cela à la fois?), et même peut-être avec la perfection de ses formes. Si l'on développe la comparaison, la représentation réaliste avait atteint de tels niveaux qu'on pouvait difficilement faire mieux ; sur le plan de la littérature politique argentine également, c'est ce que suggère l'analyse de Carlos Gamerro lorsqu'il propose de distinguer deux types d'écritures politiques dans son article « ¿Rodolfo Walsh o Manuel Puig ? ». Pour Gamerro, Rodolfo Walsh est le modèle de l'écrivain politique tel qu'on l'entendait dans les années soixante et soixante-dix, et qui remplissait quatre fonctions essentielles à cette

³⁶⁹ C'est dans ce roman, le premier, que la société du spectacle apparaît sous sa modalité la plus radicalement néfaste : la télévision, qui y est écrasante, omniprésente. Tout n'est pas logé à la même enseigne : on sent bien un attachement de l'auteur pour d'autres modalités de la culture de masse, comme le sport (la boxe, notamment, dans *Segundos afuera* et dans le dernier roman publié en 2012, *Bahía Blanca* ; le football, dans ses chroniques journalistiques, passion débordante qui laisse peu de place à la prise de distance, selon son propre aveu).

³⁷⁰ Ces moyens, ce peuvent être l'intelligence, le bon sens (Verani), l'astuce (Giménez, Julián ou encore Alfano, qui se fait passer pour idiot, est-on porté à penser à plusieurs reprises), une force d'âme qui contraste avec la pâleur ou la négativité du rival (le domestique Federico, la grand-mère Matilde), la violence (Raúl et ses amis).

³⁷¹ Cité par Miguel BENASAYAG et Dardo SCAVINO, *Pour une nouvelle radicalité. Pouvoir et puissance en politique*, Paris, Éditions La Découverte & Syros, 1997, p. 37.

identification : le témoignage, la dénonciation, l'engagement et le militantisme³⁷². Gamerro évoque la « recherche de perfection formelle » qui présidait à ce modèle « décidément réaliste³⁷³ », et qui, selon lui, n'a plus existé à un niveau aussi exceptionnel après lui³⁷⁴. Mais simultanément à Rodolfo Walsh, propose Gamerro, Manuel Puig incarne un autre modèle d'écrivain politique – contre l'idée, donc, selon laquelle il ne pouvait pas exister d'autre littérature politique qu'engagée et réaliste. Voici en quoi il consiste : « El modelo de Puig propone la escena literaria como una arena donde puedan encontrarse las teorías, posturas, mitos e imaginarios políticos, no para coexistir pacíficamente, sino para enfrentarse³⁷⁵. ». Les fictions de Kohan correspondent non seulement à la définition du « modelo de Puig » en ce qu'elles font s'affronter différentes visions du monde, mais elles opèrent un mouvement tout à fait similaire à ce que Gamerro observe chez l'auteur de *El beso de la mujer araña* : « Esta es la manera en que Puig trabaja lo político : multiplicando las incertidumbres, invirtiendo los roles, sacudiendo sus certezas. ». Ce travail de remise en question du pouvoir et des puissants semble d'ailleurs être pour Kohan, le critique, une caractéristique essentielle de la littérature politique non réaliste ; c'est du moins l'impression qui ressort des exemples qu'il propose dans le même colloque « Les armes et les lettres ». Ainsi, il encense *Los siete locos* de Roberto Arlt en ces termes :

La novela cobra fuerza en la política, aunque patine en la realidad política; cobra fuerza en el complot, en el sigilo de la conspiración suburbana, en el hartazgo con el mundo que es, en la voluntad de tomar el Estado, en la utopía de fundar otra clase de dominación, otra verdad y otras reglas³⁷⁶.

Son deuxième exemple, *El beso de la mujer araña*, est lui aussi résolument révolutionnaire :

[E]s una puesta en escena inmejorable [del] dilema [...] que pone en tensión o articula la dimensión macroestructural de la revolución política contra el Estado y sus clases dominantes, con la dimensión microestructural pero tangible de las políticas de lo sexual, sus rebeldías y sometimientos³⁷⁷.

Le roman *Los pichiciegos* de Rodolfo Fogwill, troisième exemple proposé, est un contre-discours car il s'inscrit en contradiction avec la représentation que les politiques ont construite de la Guerre des Malouines en en faisant la garante de l'identité nationale : « lo que tiene para

³⁷² Carlos GAMERRO, « ¿Rodolfo Walsh o Manuel Puig? » in Cecilia GONZÁLEZ, Dardo SCAVINO et Antoine VENTURA, *Op. cit.*, p. 19.

³⁷³ *Ibid.*, p. 20.

³⁷⁴ « [E]l testimonio, a pesar de la enorme importancia que tuvo en la posdictadura, no volvió a apostar a la eminencia literaria que con él había alcanzado », *Ibid.*, p. 20.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 25.

³⁷⁶ Martín KOHAN, « Realidad política », *Op. cit.*, p. 36.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 36.

revelarnos es justamente eso : que la identidad nacional es por sí misma un fraude³⁷⁸. ». Le quatrième, *Glosa* de Juan José Saer, traité très rapidement, relève, au beau milieu d'un roman des plus « antirréalistes », un épisode qui fait le récit d' « un militant d'un groupe subversif [...] poursuivi par les forces répressives et [qui] prend la décision de se suicider avec un comprimé de poison » : ici encore, une résistance contre le pouvoir et la force autoritaire. Dans un autre article sur l'œuvre de David Viñas, Kohan relève l'omniprésence des personnages qui s'inscrivent contre toutes les formes de pouvoir et dont la résistance constitue l'essence de la dimension politique de l'écriture : « Cuando los personajes de Viñas dicen que no, definen, de hecho, una forma de resistencia al poder³⁷⁹ ». Face à l'énumération qu'il propose des variantes de figures de pouvoir, on ne peut s'empêcher de penser à ses propres personnages que l'on a rencontrés au long de ce travail et qui ont été mis à mal :

Viñas despliega así un espectro realmente abarcador de las más diversas formas de poder: el poder político encarnado en el presidente de la nación (Hipólito Irigoyen en *Los dueños de la tierra* y en *La semana trágica*, 1966) o en un caudillo histórico (Urquiza en *Jauría*, 1974), el poder que el prestigio o el predicamento otorgan a ciertos hombres fuertes (Vera, aunque declinante, en *Cayó sobre su rostro*), el poder económico de los grandes terratenientes (*Los dueños de la tierra*), el poder verticalizado de las instituciones de orden jerárquico (entre los curas, con el Padre Superior sobre todo, en *Un dios cotidiano*; o en el ejército, con los distintos grados del escalafón, en *Hombres de a caballo*)³⁸⁰.

Ainsi, le « pouvoir que le prestige ou l'estime donnent à certains hommes forts » est incarné par San Martín, le « pouvoir économique » est incarné par monsieur Luccarda, le « pouvoir verticalisé des institutions d'ordre hiérarchique » est incarné par Biasutto et par Centurión ; il ne manque à cette énumération qu'une figure de pouvoir pour achever de dessiner les contours de la littérature kohanienne et de ses contre-pouvoirs : celle du lettré. Mais ce qui la rend forte *a priori* et qui contribue à son anéantissement *a posteriori*, on peut aussi le reconnaître dans ce que Kohan évoque, à la suite de cet inventaire, en ces termes : « También aparecen formas más sutiles, capilares, del poder en sus manifestaciones mínimas (aunque no por eso menos significativas) : quién puede hablar, hacer hablar, hacer callar ; quién puede humillar a otro, o provocarlo, o desplazarlo, o burlarse de él. ». On reconnaît bien là le pouvoir que donne le langage, et les abus auxquels il a donné lieu : de la part du narrateur de *Cuentas pendientes* qui passe son temps à humilier son personnage, de la part d'un Ledesma condescendant envers Verani, de la part du secrétaire-narrateur de « La servidumbre » qui prend peu à peu le dessus grâce au monopole qu'il

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 38.

³⁷⁹ Martín KOHAN, « La novela como intervención crítica : David Viñas » in Noé JITRIK, *Historia crítica de la literatura argentina*, tome 9, SAÍTTA, Sylvia (dir. de vol.) « El oficio se afirma », Buenos Aires, Emecé, 2004, p. 524.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 524-525.

a sur l'écriture et dont Luccarda est privé. Ainsi, la littérature politique semble se définir, selon Kohan, par ce qu'elle comporte en termes de subversion de l'ordre établi, des pouvoirs établis ; mais n'est-ce donc pas plutôt d'une définition de la littérature spécifiquement de gauche qu'il s'agit ici³⁸¹ ? Ce qui nous mène à nous poser la question suivante : peut-il exister une littérature politique de droite ? Une littérature qui revendiquerait au contraire le *statu quo* ? Si l'on en croit Damián Tabarovsky et son essai mordant *Literatura de izquierda*, il y aurait bien une littérature de droite : mais on comprend très vite, à le lire, que pour lui le conservatisme qu'il relie à la droite est avant tout une affaire d'écriture. Autrement dit, ce serait une littérature qui, pour reprendre Barthes, ne se soustrairait pas à l'hégémonie du langage et par conséquent « ne serait qu'une simple reproduction linguistique du pouvoir³⁸² ». Tabarovsky prend bien soin de préciser, d'ailleurs, que « littérature de gauche » ne veut pas forcément dire « écrivain de gauche », car selon lui une bonne partie de la littérature écrite par des individus de gauche est conservatrice en termes littéraires. D'autre part, il ne serait pas tout à fait exact de dire que l'opposé de la littérature de gauche, qu'il revendique, est de la littérature « de droite », puisque si on lit attentivement l'essai, on n'y trouve pas trace du terme. A l'opposé de la littérature de gauche, toujours selon le point de vue de Tabarovsky, on observe en effet plutôt une littérature non politisée, bien-pensante, même pas consciente d'être de droite – qu'il assimile à la majorité de la production argentine récente, et qui englobe aussi bien la littérature de marché que la littérature académique. Toutes deux auraient en commun de ne pas remettre en question le langage :

[B]uena parte de la literatura argentina se entregó mansamente a la certidumbre de la trama, a la confianza en los personajes, al mérito de la anécdota, a las exigencias culturales más trilladas, al formalismo más académico ; no se propuso nunca, ni por un instante, enfrentar al lenguaje, desafiarlo, hacerle morder el polvo ; nunca se topó con la cuestión del sentido, con la ambición de doblar el peso de la sintaxis, de cuestionar el poder de las palabras³⁸³.

Politiser la littérature (gauchiser, faut-il entendre), c'est donc refuser ce qu'il appelle « le retour à l'humanisme banal, bien-pensant, raisonnable³⁸⁴ », qui ne peut qu'échouer parce qu'il se trompe

³⁸¹ « Para mí Viñas siempre fue un modelo de intervención de lo que es un intelectual de izquierda ». Mariano PACHECO, Juan REY et Diana HERNÁNDEZ, « Entrevista a Martín Kohan », *Prensa de Frente* [en ligne], 15 août 2011. URL : <http://www.prensadefrente.org/pdfb2/index.php/new/2011/08/15/p6626>

³⁸² Damián TABAROVSKY, *Literatura de izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004, p. 17. (Je traduis)

³⁸³ *Ibid.*, p. 60.

³⁸⁴ « Un humanismo apolíneo (como todo humanismo): nada de excesos. ¿La trama ? Justa (60% peripecias, 40% reflexión). ¿Los argumentos ? Obvios (35% cotidianos, 20% viajes lejanos, 45% situaciones o lugares cerrados). ¿Los estilos ? Transparentes (20% fábula, 10% alegoría, 70% lección moral). ¿Los personajes ? Bien contruidos (7% influenciados por Thomas Mann, 15% por Umberto Eco, 8% por Soriano, 19% por Stephen King, 16% por Abelardo Castillo, 14% por Andrés Rivera, 11% por Salinger, 4% por Paul Auster, 5% por Sábato, 1% por Victor Sueiro). », *Ibid.*, p. 63-64.

dans son rapport au langage : « [La literatura argentina reciente] fracasa porque trata al lenguaje como a una especie de empleado doméstico, y pierde de vista que el lenguaje no es el empleado, sino el patrón. Y frente al patrón, siempre, hay una sola salida : la lucha de clases³⁸⁵. » On retrouve encore une fois l'idée essentielle d'un contre-pouvoir. Est-ce à dire qu'il n'existe de littérature politique de droite qu'inconsciente ? Ou non visible, car non assumée (car difficilement avouable) ? Voilà une question tellement vaste qu'elle pourrait faire l'objet d'une autre thèse, et à laquelle je renonce à répondre pour l'instant ; je me contenterai de dire que la conception de la littérature politique telle que nous la présente Kohan et telle que la pratiquent les écrivains participant du même mouvement est forcément subjective, orientée – et d'ailleurs, elle ne prétend pas être objective. Ainsi, le titre même de l'article de Gamero, « ¿Rodolfo Walsh o Manuel Puig ? » insinue qu'il n'existe de littérature politique identifiable, ou valable, que de gauche. Un dernier mot sur le contexte littéraire, pour faire justice à la diversité de la production argentine : il existe une modalité d'écriture politique qui ne semble correspondre à aucun des deux modèles proposés par Gamero, ou plutôt qui tient des deux à la fois, joignant la force du témoignage-dénonciation et la célébration explicite de la lutte révolutionnaire à une représentation qui n'est pas à proprement parler réaliste. La poésie de Juan Gelman en est un exemple magistral, qui donne à voir la réalité de la violence dictatoriale, jusqu'à l'horreur bien concrète de la torture, à travers une recherche formelle qui n'est pas soumise à la « tyrannie de la transparence », au « tal cual es » et sa représentation « tangentielle » évoqués par Kohan. Une écriture comme celle de Nora Strejilevich, témoignage poignant de l'expérience concentrationnaire, s'inscrit dans cette lignée d'une littérature politique qui ne renonce pas à la crudité du réel, mais ne se soumet pas non plus à la convention réaliste. María A. Semilla Durán, dans son analyse du roman *Una sola muerte numerosa*, met en valeur la complexité d'une écriture qui tient à la fois du « modelo Walsh » en ce qu'elle est témoignage, et à la fois du « modelo Puig » en ce qu'elle met en scène des discours contradictoires :

A partir de esa primera escena, la lógica del relato no será una lógica narrativa, sino una lógica poética, semántica, por un lado y una lógica polémica, política, por el otro. En el primer caso, la construcción pasa por la translación de las imágenes, en el segundo por la colisión de discursos contradictorios gracias a una técnica particular del montaje³⁸⁶.

Par ces précisions, je ne veux pas insinuer que Gamero ait une vision réductrice de la littérature politique argentine, ni que Kohan renie la validité de la littérature de témoignage ; le premier

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 66.

³⁸⁶ María A. SEMILLA DURÁN, « El cuerpo convulso de la escritura : *Una sola muerte numerosa*, de Nora Strejilevich », in Cecilia GONZÁLEZ, Dardo SCAVINO et Antoine VENTURA, *Op. cit.*, p. 140.

esquissait cette distinction entre deux modèles comme point d'appui d'une réflexion sur l'écriture politique, et le deuxième dit simplement que, à la fois pour sa génération et par choix personnel, le dépassement de la réalité et du réalisme relève d'une nécessité littéraire³⁸⁷.

Après ce premier aperçu sur les rapports entre littérature et politique dans la production argentine post-dictatoriale d'une part et sur la toile de fond marxiste de l'œuvre kohanienne d'autre part, je tenterai d'élucider les questions suivantes : premièrement, celle de la culture comme terrain nettement privilégié des rapports de force. Même si je ne perds pas de vue la prise de distance d'avec le réalisme postulée par l'auteur, je ne peux éviter de relever que l'antagonisme se manifeste toujours exclusivement sur le plan de la culture, selon un même axe « lettré *versus* illettré³⁸⁸ », et il est légitime de se demander pourquoi, sans pour autant verser dans la psychologisation de l'auteur. Cette même question du *versus* implique deuxièmement la problématique liée à la façon de le mettre en scène, inséparable de la question d'une littérature politique : autrement dit une simplification ou une typification par laquelle le schéma binaire est forcé de passer, et que l'auteur, par ailleurs, ne renie pas mais au contraire revendique. J'interrogerai, après ce qui apparaît comme une obsession de la question culturelle, la problématique de l'antagonisme en elle-même. Enfin, en m'appuyant sur des théoriciens du conflit, j'analyserai l'antagonisme kohanien en tant que nécessité politique.

L'obsession de l'antagonisme culturel

Pourquoi, donc, premièrement, la culture est-elle le terrain presque exclusif, ou du moins le plus important narrativement ? On remarque assez facilement que les romans s'y attachent longuement, tandis que d'autres formes de rapports de pouvoir, plus précisément les rapports socio-économiques d'une part et les questions de hiérarchie militaire d'autre part, sont reléguées aux narrations plus brèves que sont les nouvelles. D'abord, si les tensions se manifestaient entre catégories socio-économiques, on assisterait à une littérature de propagande, beaucoup moins intéressante, et on a assez vu que ce n'est pas la vocation de l'auteur ; ce n'est probablement pas

³⁸⁷ C'est qu'il est impossible de parler de littérature politique, en considérant la dictature des années soixante-dix comme son élément le plus déterminant, sans faire une place à un écrivain comme Juan Gelman.

³⁸⁸ Non pas dans le sens restreint d'« analphabète » mais dans le sens de « (Personne) qui n'a pas de lettres, de culture littéraire. [...] Personne qui n'a reçu aucune formation intellectuelle, et *en partic.*, qui sait à peine lire ou écrire. », Dictionnaire *Trésor* [en ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/illett%C3%A9/substantif>.

un hasard si la seule nouvelle qui exprime une lutte des classes explicite, à travers le conflit entre le maître et les domestiques (« La servidumbre »), soit un récit fantastique, comme si en cela l'auteur avait voulu échapper d'une manière différente à la représentation réaliste. Une hypothèse pourrait être la richesse thématique du domaine culturel, que l'on peut voir comme une source inépuisable de romanesque. Le premier chapitre en témoigne : ce sont les différences culturelles qui déterminent les clivages – la conception du langage, la vision du monde, l'identification à des figures mythiques, ou encore la notion du temps – qui à leur tour fondent les différentes intrigues. Et le clivage langagier, incontestablement le plus essentiel, préoccupation fondamentale de l'écrivain Kohan, est clairement une question culturelle et non socio-économique : l'élite, le lettré, n'est certainement pas plus riche que le populaire, et l'animosité entre les personnages ne tient pas à des problèmes d'argent ou de possession mais à une incompréhension linguistique, et même philosophique. Autrement dit, la question du langage en tant que pouvoir, directement reliée à la problématique politique, est donc l'enjeu essentiel de l'antagonisme, et c'est sur le terrain de la culture qu'elle trouve à s'exprimer de la façon la plus féconde. Une autre hypothèse est sans doute à chercher du côté de l'auteur, que la problématique culturelle semble toucher de près. Au sein d'une œuvre très peu autobiographique, ce que Kohan revendique par ailleurs³⁸⁹, cet aspect fait peut-être bien figure d'exception : profondément littéraire, fin critique, grand lecteur, théoricien, il est également capable de passion envers des domaines typiquement populaires, tels le football ; ces deux cultures auxquelles il s'identifie avec la même intensité, il les vit comme deux choses assez antithétiques³⁹⁰, sans aller jusqu'à parler de déchirement. On a vu que la domination de l'élite intellectuelle sur la classe populaire, quand elle se manifestait, était tantôt ridiculisée, tantôt représentée comme un abus de pouvoir : sans doute cette tendance s'exprime-t-elle *en réaction* à l'image que les médias véhiculent de lui, par les questions qui sont toujours privilégiées et qui tendent à le dépeindre exclusivement comme un intellectuel alors que la dimension populaire compte beaucoup pour lui ; il va jusqu'à évoquer le terme de « ferveur » :

A veces tengo la impresión de que entre mis trabajos, hay uno que se ve que se nota más, que es que trabajo de dar clases en la Universidad. Y me parece que eso suele direccionar; tengo la impresión de que

³⁸⁹ « [A] mí la experiencia me sirve para ser desalojada. O corrida. O desviada. [...] Si bien parto de personajes o de situaciones o de espacios conocidos, anclarme sólo en la expresión literaria de eso que ya viví, en esa duplicación literatura-vida, no me resulta interesante. », Analla HOUNIE, « La literatura no compensa ni redime nada. Entrevista con Martín Kohan », *Perfil* [en ligne], 28 février 2010. URL: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0448/articulo.php?art=20175&cd=0448>.

³⁹⁰ « [El fútbol] es mi zona... « bárbara », digamos. No siento impregnarse literatura y fútbol en mí. No vivo literariamente el fútbol, ni vivo futboleralemente la literatura. », Edgardo VANNUCCHI, « Entrevista a Martín Kohan. Narrar los tiempos del horror », *Tesis 11* [blog], 26 janvier 2010. URL: <http://www.tesis11.org.ar/entrevista-a-martin-kohan-narrar-los-tiempos-del-horror-2/>.

algunas veces la pregunta va direccionada de tal modo que mi fervor por el mundo popular (que pretendo que en la novela quede claro) nunca se ve. O no lo ven como yo quisiera. Creo, o creo adivinar, que es un prejuicio sobre mi escritura, pensar que un libro escrito por alguien que trabaja en la Universidad exhibe saberes de esos que se administran en la enseñanza universitaria. Y yo creo que el boxeo, por ejemplo... No sé. No aparecen las preguntas como yo querría³⁹¹.

La revanche du populaire dans ses romans est peut-être une façon de contrebalancer cette image finalement assez austère, ou même mythifiée de l'auteur, dans laquelle il ne se reconnaît décidément pas du tout : « El glamour literario es eso que tiene el otro, yo me lo imagino como la vida de otro. Para mí, yo soy un laburante³⁹². ». La culture comme matériau principal de la fiction et comme source de conflits apparaît donc inséparable de l'expérience personnelle de l'auteur, de la réalité dans laquelle il se meut.

Grossir le trait pour mieux signifier

Cette manifestation de la culture comme un *versus*, disais-je, pose la question de sa mise en scène : qui dit *versus* comme principe déterminant de la fiction dit systèmes binaires, et la polarisation, sur le plan de la représentation, fait forcément beaucoup plus pencher la balance vers le stéréotype que vers la nuance. Ce procédé, toujours articulé à la question politique bien entendu, l'auteur l'assume complètement : « Yo suelo admitir que para poder escribir sobre lo político tiene que haber, en mi necesidad, una capa de simplificación y no una entrada a la realidad en bruto³⁹³ ». Pourquoi cette nécessité ? Par souci de clarté, pour que le lecteur comprenne bien ? Cette hypothèse est évidemment à exclure : il est très peu probable que Kohan sous-estime le lecteur à ce point. Si nous suivons à nouveau Carlos Gamerro, cette simplification est tout simplement une conséquence logique de la mise en présence (« juxtaposition » est le terme employé) de discours idéologiquement opposés :

La noción de polifonía tuvo gran auge en la Argentina de la posdictadura, porque se asoció, algo mecánicamente ingenuamente, monologismo con autoritarismo y dictadura, y polifonía con tolerancia y democracia. Pero seguramente la idea de yuxtaponer discursos de distinto signo ideológico en un mismo espacio discursivo tiene como efecto que las posturas se polaricen, se radicalicen, que estos discursos se enciendan con el roce [...]. La polifonía aplicada al discurso político no implica moderación, sino exacerbación y extremismo³⁹⁴.

³⁹¹ Patricio ZUNINI, *Op. cit.*

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ Carlos GAMERRO, «¿Rodolfo Walsh o Manuel Puig? », *Op. cit.*, p. 25.

L'exacerbation est d'ailleurs, semble-t-il, l'écueil de toute dialectique – dialectique prise dans son sens originel tel que le pose Claude Bruaire : le terme, à l'origine, voulait dire « dialogue » ; mais un dialogue qui devait remplir deux conditions pour pouvoir être qualifié de « dialectique » : le fait de débattre « en toute rigueur rationnelle », et le fait de « s'efforcer de discerner l'exacte vérité³⁹⁵ ». Or « [q]uand la raison se cherche dans l'échange de la discussion, du débat, de la joute des arguments opposés, elle est inévitablement menacée par son contraire où elle se risque : la polémique, la subjectivité, la partialité inavouée des perspectives de chacun des partenaires³⁹⁶. »

Mais pour Kohan, cette radicalisation et cette exacerbation, ce sont surtout – on y revient – une question de *signification* : le matériau qu'il utilise pour écrire est pris, en priorité, dans sa dimension signifiante. Il s'explique ainsi :

Cuando yo tomo lo típico, lo tomo casi en el borde, no diría de la caricaturización, pero para mí lo típico es algo que está casi sobresignificado. A mí lo típico me interesa porque hay mucha significación puesta en esa tipicidad. No voy a decir caricatura, pero sí una cierta estilización. Lo típico es eso para mí: casi un estereotipo. [...] Cuando un personaje típico entra en mi novela, es para liquidar su carácter referencial. Está tan estereotipado que a veces roza la parodia. Qué se yo, en *Los Cautivos* los gauchos por supuesto que no son así. A mí me interesa más escribir sobre la significación de los gauchos³⁹⁷.

La typification et le grossissement du trait sont donc une stratégie qui participe à la distance prise avec l'esthétique réaliste et son « caractère référentiel », et qui permettrait, une fois évacué le détail, d'observer la substance signifiante. Mais en quoi consiste-t-elle, et qu'entend-il par la « signification des gauchos » ? Il n'est pas si aisé de définir dans quel sens est employé ici le mot « signification », mais le terme « sursignifié » nous aide à le comprendre : il y a quelque chose de l'ordre de la surcharge symbolique dans les personnages presque caricaturés, que l'auteur choisirait et dépeindrait ainsi pour interroger, justement, cette dimension symbolique. Parler de la « signification du gaucho », c'est, si j'interprète bien son propos, se pencher sur tout ce qu'il implique en tant que sens historique, sur tout le discours que sa figure a servi à véhiculer au temps de Sarmiento, où la bipolarisation « civilización-barbarie » était utilisée pour construire l'idée de Nation (j'y reviendrai) : le gaucho sauvage, grossier, inculte, sur lequel pèse une couche épaisse d'idéologie (« Y si trabajo sobre un estereotipo gaucho lo hago sobre esta vertiente, sobre este cúmulo de significaciones y de ideologías que hay ya puesto sobre esta figura³⁹⁸. »). Si l'on considère que la typification touche tous les personnages principaux en les plaçant « au bord de la

³⁹⁵ Claude BRUAIRE, *La dialectique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1985, p. 3.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 4.

³⁹⁷ Patricio ZUNINI, *Op. cit.*

³⁹⁸ *Ibid.*

caricature », quels sens portent alors le populaire typifié, le lettré typifié ? Peut-on les lire à la lumière de cette même explication, qui fait appel à la signification en tant que construction discursive tout à fait orientée ? L'utilisation idéologique qui serait faite de leur figure, quelle serait-elle alors ? Si nous grossissons le trait nous aussi à dessein, et puisque ni la représentation du lettré, ni celle du populaire ne peuvent être prises au pied de la lettre, les fictions de Kohan traduiraient le discours suivant : « voilà comment les (méchants) puissants conçoivent et dépeignent le populaire, caricature qui leur est très utile pour asseoir leur pouvoir et le maintenir en place ; voilà comment je choisis, moi, de dépeindre l'élite pour contrer ce discours de domination, pour créer un contrepoids. ». Mais tout n'est sans doute pas si simple et si tranché ; l'auteur le dit lui-même, il regrette que l'on ne remarque pas assez sa ferveur pour la culture populaire, ce qui contredit quelque peu mon hypothèse de la parodie du discours dominant. Et si l'on fait une lecture d'ensemble, le traitement de l'univers populaire témoigne presque autant de fascination que de condescendance, et la voix de Kohan est ainsi, peut-être, plus présente que nous le pensons. Quoi qu'il en soit, on ne saurait l'accuser de vision manichéenne : non seulement la simplification est une stratégie narrative et non la manifestation d'une conception du monde, mais même si on prenait tout au pied de la lettre, on a vu que toutes les figures-types, des deux côtés, sont mises à mal à un moment ou à un autre. Et dans la vraie vie, en plus d'être un amphibien culturel, l'auteur sait qu'il existe bien des occasions où aucun parti, face à deux options, n'est satisfaisant. En témoigne une de ses chroniques dans *Perfil*, notamment, où il raconte avec humour une scène vécue dans un bar de Buenos Aires. Deux femmes d'un certain âge bavardent à la table d'à côté, l'une se met à pester à la vue d'une séquence télévisée montrant Cristina Kirchner, qui l'insupporte ; elle demande donc à la serveuse de changer de chaîne. Cette dernière lui dit qu'elle ne peut pas, car on est à la mi-temps d'un match de football et que quelqu'un, avant l'interruption présidentielle, était en train de le regarder – en l'occurrence lui, Kohan :

Tiemblo [...] al pensar que esta señora tal vez me interpele. Si me hace responsable por la presencia en imagen de la Primera Mandataria, sabrá que yo no soy kirchnerista. Si busca entonces mi complicidad de antikirchnerista probado, sabrá que antikirchnerista yo tampoco soy. Y si de eso colige que soy neutral, independiente, indiferente, un desinteresado, se habrá equivocado de nuevo. Porque confieso que no me disgusta la lógica de amigo / enemigo, pero tiendo a pensar que ni aun en la crueldad de las guerras las posiciones a considerar son siempre dos y solamente dos³⁹⁹.

³⁹⁹ Martín KOHAN, « Convivencia », *Perfil* [en ligne], 22 juin 2013. URL: http://www.perfil.com//contenidos/2013/06/22/noticia_0056.html.

Sur le plan du réel, on peut donc consciemment, et par sens critique, refuser de choisir de camp sans pour autant être un gris : pas même la guerre n'implique que les « positions à considérer sont toujours deux et seulement deux ». Mais ce qui est essentiel, c'est le principe du sens critique, du désaccord – ce qui, sur le plan de la fiction, se radicalise : les positions y sont volontairement plus extrêmes et l'antagonisme y fait figure d'obsession, comme si le conflit n'était pas seulement dynamique, comme on a pu le voir plus haut, mais nécessaire et même vital.

Célébration du désaccord, rejet du consensus

Le désaccord, donc (si nous restons encore un instant dans le domaine de la chronique journalistique), « n'est pas un point de départ », nous dit-il, mais « un point qu'il s'agit d'atteindre⁴⁰⁰ ». Pourquoi ? Parce que c'est grâce au désaccord que l'on peut définir sa propre position politique. Dans l'article d'où je tire cette affirmation, il exprime sa satisfaction face à la déclaration de candidature du kirchnériste Ricardo Forster, parce que ce dernier lui permet de ressentir un désaccord qu'il trouve sain au moment d'aller voter (« sé que una candidatura de Forster me permitirá [...] alcanzar un desacuerdo que valga la pena »), qu'il trouve même nécessaire pour réfléchir et affirmer sa position : « Al definir, cuando llegue el momento, con qué o con quién estoy de acuerdo, aunque no sea, como nunca lo ha sido hasta ahora, con un candidato kirchnerista, habré pensado tanto mejor ese acuerdo si antes tuve que elaborar también un buen desacuerdo, y es eso lo que me propongo conseguir como el votante que soy⁴⁰¹. ». C'est que le désaccord requiert « un territoire commun », une envie de réfléchir ensemble, que l'auteur ne considère pas si aisés à trouver face à toute une série de positions qui, semble-t-il, sont à ce point éloignées de la sienne qu'il ne parvient même pas à les contredire (comme si elles étaient paralysantes, comme si elles étaient prononcées dans une autre langue, inconnue de lui) :

Ante el que dice, por ejemplo, que hay que parar de pelear y juntarse de una vez por todas, me detengo mucho antes de llegar al desacuerdo, porque la política para mí no es parar de pelear y juntarse. Ante la que me convoca a salvarnos del Apocalipsis final de la República, me aparto sin llegar ni siquiera a un desacuerdo, porque no hablo sobre política con las palabras de la religión.[...] Ante el que dice que le escupiré la sopa de letras en la frente a la presidenta de la Nación, me siento tan espeluznado que no logro ni discordar, no me arrimo ni para discordar.

Le désaccord est donc vital politiquement, il est la condition première du débat qui à son tour est la condition première de la démocratie.

⁴⁰⁰ Martín KOHAN, « Llegar al desacuerdo », *Op. cit.*

⁴⁰¹ *Ibid.*

Voilà qui peut nous inspirer une hypothèse quant au caractère obsessionnel de l'antagonisme chez l'écrivain. En effet, si nous suivons la logique montrée précédemment et qui consiste à considérer « x » comme un *versus* de « y », penser à l'antithèse de la notion de conflit peut nous aider à comprendre une telle valorisation. Car peut-être cette pensée, qui apparaît comme une véritable philosophie du conflit, naît-elle prioritairement *contre, en réaction* à son antithèse : le consensus, ou une de ses variantes, la réconciliation, qui est une aberration dans certains contextes et notamment celui dans lequel Kohan, né en 1967, grandit et se développe intellectuellement. Il a seize ans quand prend fin la dictature, dix-neuf et vingt ans quand sont décrétées les « Leyes de Punto final y de Obediencia debida⁴⁰² » (1986 et 1987). En prétendant œuvrer pour la paix de la Nation, cette politique prône une réconciliation qui, concrètement, signifie une garantie d'impunité pour les bourreaux. On imagine à quel point une telle invitation à l'oubli, si peu de temps après le rapport de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, *Nunca más* (1984), a pu être traumatisante pour la génération à laquelle appartient Kohan, entre autres ; à quel point elle donne une connotation lugubre aux notions de « consensus », de « réconciliation ». Kohan l'évoque à l'occasion d'un entretien au cours duquel on l'interroge sur *Ciencias morales* : « La reconciliación compulsiva entre el victimario y la víctima es una forma de la violencia⁴⁰³ ». Il faut donc contextualiser cette valorisation du conflit, qui tire sans doute une part de son intensité de l'extrême violence de ce qui se passe en face : la volonté aberrante d'imposer une réconciliation non seulement malsaine, mais même véritablement inimaginable.

Si l'on poursuit cette réflexion sur la valorisation du conflit *par réaction* contre autre chose, on conclut vite, en s'appuyant notamment sur l'essai de Miguel Benasayag et Angélique del Rey *L'Éloge du conflit*, à une deuxième antithèse : le formatage de l'individu. Autrement dit, la force positive de l'antagonisme se dresse contre deux situations qui sont les deux conséquences de la négation (ou refoulement) du conflit, pourtant évident et inhérent à notre humanité : soit l'élimination de l'Autre (celui qui refuse de correspondre à la vision que l'on veut imposer, et que

⁴⁰² « [En] diciembre de 1986 [...] tras una serie de levantamientos militares el presidente Raúl Alfonsín promueve la sanción en el Congreso de la ley de Punto Final, que fijó la extinción de las acciones judiciales contra los represores de la dictadura, de 1976 a 1983. [En] junio de 1987, nuevas revueltas militares llevan a la sanción de la ley de Obediencia Debida, que exculpó a los oficiales de bajo rango de las Fuerzas Armadas que se habían visto obligados a cumplir órdenes durante el régimen de facto. [En] diciembre de 1990, el presidente Carlos Menem indulta a guerrilleros y militares que habían sido condenados en 1985. ». Les deux lois sont abrogées par le Congrès National en août 2003., O. SERRAT, « Investigación. Leyes de Obediencia Debida y de Punto Final », Universidad Nacional de Mar del Plata, 2005. URL: <http://www.mdp.edu.ar/index.php?key=3971>.

⁴⁰³ Analía TRIFARÓ, « Hacer con pasión. Un encuentro a solas con el Dr Martín Kohan », *BWN Patagonia* [en ligne], 17 mai 2007. URL: http://www.bolsonweb.com.ar/diariobolson/detalle.php?id_noticia=4790.

l'on prétend universelle), et c'est ce qu'il se passe avec les régimes totalitaires ; soit le formatage qui a pour objectif d'empêcher l'émergence de toute aspiration individuelle qui ne cadrerait pas avec le modèle voulu, ou de la faire taire, et qui représente une modalité caractéristique de nos sociétés démocratiques, selon les auteurs. Comme ils l'expliquent, « [n]os sociétés nient et refoulent la multiplicité conflictuelle qui nous compose, proposant comme élément identificatoire une série de rôles normalisés qui doivent formater ou dompter la multiplicité, et dans lesquels nous sommes sommés de nous reconnaître⁴⁰⁴. ». Le premier procédé est donc mortel, le second est « dévitalisant⁴⁰⁵ » ; mais dans les deux cas, on cherche à imposer un modèle de société idéale en voulant croire à la possibilité d'une harmonie. Or, tout modèle idéal est incompatible avec la multiplicité d'opinions, autrement dit l'altérité. Il est à noter que l'on observe ces deux situations dans *La pérdida de Laura*, l'une après l'autre : une fois que le formatage a échoué (Miguel n'admira jamais el Negro Olmedo, même si on le forçait à le regarder pour l'éternité), il n'apparaît d'autre option pour la bande de Raúl que l'élimination pure et simple. Dans le modèle de société idéale de ces nationalistes fervents, il n'y a pas de place pour les « déviants » comme Miguel et Brad. On pourrait me rétorquer qu'il n'y a pas ici de refoulement du conflit, que ce dernier se manifeste bien au contraire tout à fait explicitement et que la bande de Raúl y prend même un plaisir sadique ; mais c'est que ce conflit momentané est la condition de l'avènement de leur monde idéal. Une autre façon de voir les choses serait de proposer que le conflit prend dans ce roman cette tournure destructrice précisément parce qu'il ne parvient pas à s'assumer avec des mots (et voilà une forme de refoulement), à se formuler ; ni Raúl ni les autres ne parviennent à expliquer pourquoi il faut regarder Olmedo, pourquoi il est logique de vénérer Perón. On a vu leur incapacité à parler, et cette incapacité rend violent. Entre parenthèses, on voit ici que l'entité la plus lourde de négativité est celle de la masse, tyrannique, tandis que l'oppression pèse tout entière sur les lettrés. Ce cas somme toute quelque peu manichéen (et même si nous avons affaire, comme j'en émettais l'hypothèse, à une parodie du discours dominant, il nous est difficile de ne pas prendre parti pour Miguel) montre que toute l'œuvre de Kohan ne va pas dans le même sens d'une valorisation de la sphère populaire. Ce qu'il se passe plutôt, c'est que, là où la configuration du roman permet d'identifier un pouvoir (plus ou moins tyrannique) d'un côté et une minorité de l'autre, il y a une mise en valeur du contre-pouvoir, une résistance de la minorité qui, comme on a pu le voir, est réjouissante. Dans tous les cas, il n'est pas inutile de préciser que cette ombre jetée sur le populaire n'est pas contradictoire avec la pensée marxiste : sa culture –

⁴⁰⁴ Miguel BENASAYAG et Angélique DEL REY, *Éloge du conflit*, Paris, Éditions La Découverte, 2007, p. 50.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 19.

dont les personnages de Ledesma et Alfano sont sans doute les incarnations les plus positives dans la mesure où ils représentent une force joyeuse face à l'austérité de leurs antagonistes – devient culture de masse, aliénée et corrompue, lorsqu'elle respire ce nouvel opium du peuple que constitue la société du spectacle⁴⁰⁶. On pense à *La pérdida de Laura*, bien sûr, où la violence de cette société du spectacle se déchaîne, mais aussi, et toujours à travers la télévision, à *El informe*, où Alfano est tellement abruti par les programmes qu'il regarde qu'il ne comprend rien à ce qui se passe autour de lui.

Assumer le conflit intérieur et l'antagonisme politique

Ainsi, l'omniprésence de l'antagonisme et de sa conséquence pratique, le conflit, semble répondre au sein de l'œuvre de Kohan à une préoccupation personnelle, ne se résumant pas à une simple stratégie narrative – quoique cette dernière soit porteuse d'un dynamisme qui à l'air inépuisable – : « amphibien⁴⁰⁷ » de culture, formé intellectuellement dans un refus logique du consensus, l'auteur renouvelle constamment ce questionnement sur l'antagonisme. Et c'est avant tout un problème politique, une proposition en filigrane : assumons le conflit, célébrons-le, ne soyons pas résignés mais laissons au contraire une place au désaccord, nous dit-il sans cesse. S'il est assez aisé d'accepter le principe de l'antagonisme, théoriquement, comme quelque chose de positif et même d'essentiel à tous les niveaux de la vie humaine – et je m'appuierai sur quelques théories du conflit pour soutenir cette hypothèse –, il ne m'apparaît pas moins légitime d'interroger la radicalité de ce principe sur le plan de la pratique, une radicalité qui implique exagération du trait, violence, incommunicabilité parfois oppressante, et même un principe plus destructeur que constructif : que gagne-t-on à appliquer cette philosophie du conflit, qui ne semble admettre l'idée de résolution que dans l'anéantissement de l'Autre ? Le principe est-il privilégié parce qu'il est un moindre mal que ne l'est son antithèse, le consensus anesthésiant, ou est-il est vraiment, de façon intrinsèque, quelque chose de positif ?

⁴⁰⁶ « Sous toute ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le modèle présent de la vie socialement dominante. Il est l'affirmation omniprésente du choix déjà fait dans la production, et sa consommation corollaire. Forme et contenu du spectacle sont identiquement la justification totale des conditions et des fins du système existant. Le spectacle est aussi la présence permanente de cette justification [...]. », Guy DEBORD, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 15.

⁴⁰⁷ Terme qu'il emploie à propos de son rapport au mythe du Collège National: « Suelo escribir desde esa especie de situación anfibia, perteneciendo y no perteneciendo. », Diego SASTURAIN, *Op. cit.*

Si nous nous appuyons, en plus de l'essai cité plus haut des philosophes Miguel Benasayag et Angélique del Rey, sur le sociologue Georg Simmel et son essai (*Le Conflit*) et sur le philosophe Stuart Hampshire (*La justice est conflit*), il apparaît clairement trois niveaux d'observation du phénomène conflictuel, qui sont tous en corrélation les uns avec les autres : premièrement l'individu lui-même avec ses conflits intérieurs, deuxièmement l'individu face à l'Autre, et troisièmement les groupes sociaux en conflit avec d'autres. Ce que tendent à démontrer ces trois essais, qui eux-mêmes renvoient aux précurseurs de la pensée du conflit (Héraclite, Spinoza, Kant), c'est que celui-ci, inhérent à l'être humain dans le sens où chaque individu est multiple et doit constamment négocier avec ses contradictions intérieures, est tout aussi inévitable, mais également fécond et même absolument nécessaire, dans le rapport à autrui, tant dans la vie en société que dans le débat politique. Hampshire prend ainsi l'âme comme paradigme pour penser la cité : « la justice ne peut consister dans aucune forme d'harmonie ou de consensus, ni dans l'âme ni dans la cité, parce que l'harmonie ne prévaudra jamais, ni dans l'une ni dans l'autre⁴⁰⁸. ». On remarque ici la valorisation du conflit par la négation du consensus (quant à la question de la justice, je l'aborderai ultérieurement), passage obligé de la réflexion chez tous nos théoriciens, surtout parce que c'est une notion qui est assez communément célébrée – et plutôt logiquement, *a priori* : dans la vie de couple, dans les rapports avec la famille, dans les groupes de travail, n'est-il pas logique de vouloir coexister pacifiquement, d'aspirer à un semblant d'harmonie ou du moins de s'en approcher ? Mais, logiquement aussi, tout *a priori* est à remettre en question. Hampshire inclut donc à sa réflexion non seulement la remise en question de l'harmonie (en l'occurrence, en tant qu'utopie), mais aussi du préjugé selon lequel le conflit est un problème : « Le conflit n'est pas un signe de vice, de défaut ou de dysfonctionnement, ni dans l'ordre social ni dans la vie d'un individu. Il ne constitue pas un écart par rapport à l'état normal d'une cité ou d'une Nation, ni par rapport aux cours normal de la vie d'un individu⁴⁰⁹. ». Le passage de l'individu à l'ordre social n'est qu'un changement d'échelle, on le voit, d'un même fonctionnement ; ci-dessous, la mise en lumière du principe contradictoire comme étant au fondement même de la pensée, prend appui, à l'inverse, sur la société pour redéfinir ce qu'il se passe chez l'individu – ce n'est donc plus l'âme qui est prise comme paradigme pour penser la cité, mais la cité qui devient paradigme pour penser l'âme. :

⁴⁰⁸ Stuart HAMPSHIRE, *Op. cit.*, p. 20.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 51.

Je propose que nous renversions le modèle cartésien, en considérant que le contexte paradigmatique de la pensée n'est pas celui d'une méditation solitaire à la chaleur d'un poêle mais celui d'un débat public contradictoire, où s'opposent des arguments pour et contre une revendication exprimée publiquement⁴¹⁰.

La contradiction comme condition d'une pensée qui avance, et qui fonctionne comme la dialectique platonicienne dans la mesure où cette dernière repose sur la confrontation d'opinions contraires visant à dépasser la *doxa* pour atteindre un savoir⁴¹¹, est particulièrement visible dans de nombreuses chroniques journalistiques de Kohan, où il met constamment en pratique ce principe contradictoire. Au fil des textes, il en met à jour le fonctionnement : certains éléments sont posés par négation d'autres éléments, comme s'il imaginait un interlocuteur qui lui dirait « veux-tu dire cela, en disant cela ? » (en général, « cela » correspond à ce à quoi on pourrait s'attendre), auquel il répondrait « non, non, je ne veux pas dire cela, mais bien ceci : etc. » ; comme s'il voulait montrer qu'il dit telle et telle chose en pleine conscience, et comme s'il voulait prendre tout raisonnement un peu rapide, systématique, toute pensée un tant soit peu normative, à rebrousse-poil – à l'image de ces formes les plus abouties possibles de la pensée que proposent « [la] politique, [la] philosophie ou [la] science », qui, nous disent Dardo Scavino et Miguel Benasayag, « existent dans une sorte de chiasme entre l'acceptation d'une donnée et la critique de cette donnée, entre la reconnaissance du sens commun et la critique portée à ce sens commun⁴¹². ». C'est une pensée qui cherche constamment à se distinguer, qui fait montre d'un sens critique aiguisé. Ainsi lorsqu'il écrit cette chronique sur le nouveau pape argentin Francisco : « [A]hora también debo confesar [...] que empiezo a simpatizar con Bergoglio. No es su gestión lo que me convoca, la chica a la que sanó al bendecirla, el acto de exorcismo que alguien dijo que practicó. Me entero de que Bergoglio llama de lejos a los amigos por teléfono, falto de charlas y de confianza⁴¹³. » Il incite les lecteurs à penser les tenants et les aboutissants de telle ou telle entité, de tel ou tel événement, tantôt en les contrastant avec d'autres, tantôt en leur trouvant des points communs, comme par exemple dans cette réflexion sur ce qu'il appelle la « garde journalistique » (les reporters qui attendent sur le terrain d'un événement médiatique qu'il se passe quelque chose) : « La guardia periodística *difiere* de la guardia policial en que *no* intenta ser subrepticia. De la guardia militar, en que *no* quiere ser disuasoria. De la guardia hospitalaria, en que *no* prefiere que nada pase. Pero la

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁴¹¹ Voir PLATON, *La République*, Livre VI, in *Œuvres Complètes*, Paris, Librairie Garnier Frères [en ligne]. URL : <http://ugo.bratelli.free.fr/Platon/PlatonRepublique.pdf>.

⁴¹² Miguel BENASAYAG et Dardo SCAVINO, *Op. cit.*, p. 36.

⁴¹³ Martín KOHAN, « Cien días », *Perfil* [en ligne], 28 juin 2013. URL : <http://www.perfil.com/columnistas/Cien-dias-20130628-0036.html>.

guardia periodística participa, como las otras, de una experiencia radical de la espera⁴¹⁴. ». Ou encore sur les riches vus par Quino dans un de ses dessins, dont la différence avec les « vrais », qu'il identifie en rejetant d'autres distinctions qui paraissent à tout le monde plus manifestes, participe à une analyse de cette catégorie sociale : « los ricos de ese dibujo *no* se distinguen de los de verdad por su falta de compasión, por su falta de solidaridad o por su falta de respeto hacia los otros; se distinguen únicamente por su falta de prudencia⁴¹⁵. » Le détail qu'il identifie comme un contrepoint à ce qui est communément accepté comme une vérité (ici, le « manque de prudence », de discrétion des riches) est précisément ce qui lui permet de définir minutieusement, de donner à voir d'autres facettes moins évidentes de telle ou telle réalité (ici, une caractéristique moins manifeste des riches) : « La verdad que dan a ver en la versión gráfica de Quino es algo que habitualmente disimulan, ya sea con beneficencia o con lisa y llana discreción. ». De même, les exemples qui consistent à formuler une opinion assez largement voire très largement tenue pour vraie (qui a été l'objet d'un consensus), pour ensuite la remettre en question de façon argumentée, sont légion (je n'en citerai que deux) :

Se ha asociado con demasiada frecuencia a la imagen con la simulación: el reino del truco y de la falsa apariencia, del engaño y la manipulación; y partiendo de esa premisa, se insistió con su conclusión: la de una realidad finalmente inventada por los medios masivos de comunicación. Tales hipótesis, aunque endebles, tuvieron su auge y su consenso, y acaso Berlusconi, pope televisivo, obtuvo de ellas algún beneficio. Pero incluso quienes más convencidos se muestran de que la cultura de la imagen y la era del simulacro total son una y la misma cosa, tienen que terminar admitiendo al menos algunos límites⁴¹⁶.

Après avoir posé la vision commune selon laquelle les images véhiculées par les médias ne sont que simulacre, il propose d'en observer ses limites en mettant en lumière un contre-exemple⁴¹⁷. Comme dans cette autre chronique, qui s'inspire également d'un fait d'actualité⁴¹⁸ pour contrer les défenseurs de la famille à tout prix :

⁴¹⁴ Martín KOHAN, « En guardia », *Perfil* [en ligne], 6 juillet 2013. URL: <http://www.perfil.com/columnistas/En-guardia-20130706-0039.html>

⁴¹⁵ Martín KOHAN, « Sin cuidado », *Perfil* [en ligne], 12 janvier 2013. URL: http://www.perfil.com/ediciones/2013/1/edicion_744/contenidos/noticia_0005.html. (Je souligne)

⁴¹⁶ Martín KOHAN, « Pornografía y verdad », *Perfil* [en ligne], 4 avril 2011. URL: http://www.perfil.com/contenidos/2011/02/04/noticia_0036.html.

⁴¹⁷ En l'occurrence, la pornographie, qui « détient une vérité » : elle a beau être une représentation, elle ne représente pas moins « pour de vrai » (« Para representar una orgía, hay que montar de verdad una orgía, etc »). L'hypothèse consiste à relier la « vérité d'une représentation filmique », pornographique, sur Berlusconi, à une « vérité de la représentation politique de Berlusconi. », *Ibid.*

⁴¹⁸ Toutes les chroniques de Kohan dans *Perfil* fonctionnent sur le même schéma : un fait d'actualité comme prétexte et point d'appui d'une réflexion sur la société et son rapport à la politique, au divertissement, au sport, à la religion, à la sexualité, à la littérature (ce dernier thème étant assez minoritaire).

Ha sido una semana difícil para aquellos que sostienen que la familia es el núcleo de la sociedad –y que en consecuencia inferen que es la crisis de una cosa lo que explica la crisis de la otra. No dejan de combatir por eso, y no dejarán de hacerlo, probablemente, a los demonios del divorcio y del matrimonio entre homosexuales, como si el divorcio no pudiese ser también una manera de restablecer la armonía familiar, y como si la opción matrimonial de los homosexuales no pudiese favorecer, entre otras cosas, un proyecto de familia. No cejan, no cejarán; pero esta semana la tuvieron difícil y fue por culpa de la mamá de Kitu⁴¹⁹.

Ainsi, dans sa façon de rédiger ses chroniques, l'auteur confirme la validité de la théorie de Hampshire : ses analyses progressent et s'affirment, et sont même le plus souvent déterminées, pourrait-on dire, par la présence d'une multitude de détracteurs imaginaires.

Si nous restons sur le plan de l'individu, mais vu sous l'angle de la psychologie, le conflit est posé comme un principe inhérent à l'être humain, qu'il n'est pas sain de vouloir canaliser – ce qui reviendrait au même que de le refouler. Les auteurs de *L'Éloge du conflit* émettent de sérieux doutes envers les objectifs et méthodes des « pysys », « conseillers et autres (plus ou moins) professionnels du conflit » qui « proposent, sous différentes formes, la résolution des conflits par la mise en ordre, voire l'unification, de la multiplicité⁴²⁰. » Leur manière de procéder les rend en quelque sorte complices du formatage que l'on évoquait plus haut : « La plupart des consultations de ce type se réduisent [...] à proposer des solutions allant dans le sens de la norme dominante, d'emblée considérée comme désirable par tous. Ces thérapies se contentent en général – avec plus ou moins de succès – d'endormir ou de canaliser ce qui, du conflit, du désir ou de la vie, déborde chez la personne⁴²¹. ». À l'opposé, la psychanalyse invite à assumer complètement la notion de conflit, qui « n'est pas un accident qui survient au moi du patient et que le clinicien devrait réparer, mais est consubstantiel au sujet humain⁴²². ». Stuart Hampshire ne dit pas autre chose lorsqu'il soutient que « nos désirs, nos sentiments, nos attitudes et nos intentions sont les acteurs d'une scène mouvementée et confuse⁴²³ [...] ». Il serait aussi absurde de nier ces antagonismes (comme le disait Héraclite, « Il est impossible de se cacher de ce qui ne disparaît

⁴¹⁹ Martín KOHAN, « La mamá de Kitu », *Perfil* [en ligne], 6 décembre 2008. URL : http://www.perfil.com/contenid_o/2008/12/06/noticia_0001.html. La « mamá de Kitu » a acheté une arme à son fils, l'a accompagné en taxi commettre un vol sur un parking, a donné l'ordre au chauffeur de démarrer en trombe en voyant son fils se faire interpellé par la police.

⁴²⁰ Miguel BENASAYAG et Angélique DEL REY, *Op. cit.*, p. 42-43.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 43.

⁴²² À une nuance près: « même si les conflits psychiques partent d'une multiplicité existante, ils devront, selon la psychanalyse freudienne, être dépassés par la résolutions des conflits fondamentaux. C'est le cas du complexe d'Edipe et de l'intrication des pulsions qui en découle. », *Ibid.*, p. 43.

⁴²³ Stuart HAMPSHIRE, *Op. cit.*, p. 36.

jamais⁴²⁴ ») que de lutter contre les catastrophes naturelles. Rodolfo Fogwill, avec son ironie provocatrice, disait la même chose au sujet de la guerre, et de la vanité totale d'être contre : « Estar en contra de la guerra es como estar en contra de los terremotos. Yo no milito en contra de la guerra porque momentáneamente el desarrollo de la tecnología actual y de la ciencia actual no puede contra los terremotos. ¿Cómo voy a estar en contra de la guerra⁴²⁵ ? ». Et de la même façon qu'une attitude de refoulement des conflits intérieurs ne génère qu'oppression et mal-être, parvenir à s'opposer à l'Autre est d'une part, nous dit Georg Simmel, synonyme de résistance contre l'oppression dans certains rapports humains – une résistance qui génère soulagement et satisfaction :

[Non seulement] il est établi que l'oppression devient généralement plus forte quand on la subit tranquillement et sans protester ; l'opposition, en revanche, nous procure une satisfaction intérieure, une diversion, un soulagement [...]. Nous opposer nous donne le sentiment de ne pas être complètement écrasés dans cette relation, cela permet à notre force de s'affirmer consciemment [...]⁴²⁶.

Les retournements de situation observés plus haut obéissent exactement à la même logique, le lecteur étant poussé à prendre parti pour l'humble et l'opprimé : lorsque ce dernier puise en lui-même la force de s'opposer au puissant, la fiction gagne en vigueur, le plaisir de lecture en intensité. D'autre part, la capacité à s'opposer permet même, toujours selon Georg Simmel, de maintenir un lien social :

[L]' opposition d'un élément à un élément auquel il est lié par la socialisation n'est pas un facteur social seulement négatif, ne serait-ce que parce que c'est dans bien des cas le seul moyen qui nous permette de vivre avec des personnalités véritablement insupportables. Si nous n'avions pas le pouvoir et le droit de nous opposer à la tyrannie et au caprice, aux sautes d'humeur et au manque de tact, nous ne supporterions pas du tout nos relations avec des personnes dont le caractère nous fait souffrir de la sorte ; mais nous serions poussés à des actes désespérés qui supprimeraient certes la relation, sans pour autant qu'on puisse qualifier précisément ces actes-là de "combat"⁴²⁷.

En fin de compte, la rupture assez violente (Simmel parle bien d' « actes désespérés ») comme conséquence d'une répression du désaccord, et qui revient à supprimer l'autre de son champ de vision, à le renier même, s'inscrit en continuité avec ce que je disais plus haut quand j'évoquais l'élimination de l'autre comme conséquence du refoulement du conflit. Pour en revenir à Simmel, donc, le conflit, sous sa forme non-violente, participe aussi positivement au lien social que l'accord : il est même dans certains cas une condition au maintien de la communication.

⁴²⁴ Miguel BENASAYAG et Angélique DEL REY, *Op. cit.*, p. 9.

⁴²⁵ Rodolfo FOGWILL, Entretien avec Juan I. CALCAGNO QUIJANO, *La Brijúla*, cité par Martín KOHAN, « A salvo de Malvinas », *Op. cit.*

⁴²⁶ Georg SIMMEL, *Le Conflit*, Paris, Circé, 1992, p. 26.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 25-26

Dans la sphère politique, l'antagonisme est proprement vital. Selon le point de vue de Hampshire, il est la condition de la justice en politique, justice qu'il définit comme le respect de la multiplicité des opinions, même s'il ne l'exprime pas dans ces termes précis⁴²⁸. Il encense ainsi la vitalité d'une tension jamais résolue, dans laquelle le compromis n'aurait sa place que pour maintenir la communication nécessaire, le débat antagoniste : « Un compromis est judicieux s'il maintient une tension vive et palpable entre des forces et des pulsions contraires, dirigées les unes contre les autres, et si chacune de ces forces et de ces pulsions garde toute son intensité – s'il reproduit la tension de l'arc d'Héraclite⁴²⁹. ». Inclure le principe antagoniste est l'enjeu le plus essentiel de la politique – c'est le grand défi décrit par Miguel Benasayag et Angélique del Rey :

[Le vrai défi] est de chercher comment l'être humain tel qu'il est, avec ses parties obscures, peut construire un vivre ensemble *malgré* et *avec* le conflit, de façon à en finir avec le rêve cauchemardesque d'élimination de tout ce qu'il y a en lui d'immaitrisable. L'immaitrisable, en effet, est partie prenante de la réalité humaine, et toute tentative visant à le formater ne peut au mieux que produire un retour du refoulé, au pire la barbarie⁴³⁰.

À première vue, c'est ici, après que les uns et les autres ont tous admis à leur manière le principe fondamental de l'antagonisme, que les chemins de Kohan et celui de ces auteurs se séparent⁴³¹, puisque le premier, dans sa radicalité, inclut dans le principe du conflit celui de l'affrontement : la « violence révolutionnaire », qui répond nécessairement à la violence de l'injustice sociale. Au-delà des mots de la fiction, dont je ne prétends pas sous-estimer la portée politique mais que je perçois comme moins efficace que le militantisme, on peut postuler que, du point de vue politique, sa façon d'être écrivain constitue une résistance contre la loi du marché et la mentalité de l'utilitarisme d'une part ; que d'autre part, sa façon d'être enseignant et chroniqueur œuvre sans

⁴²⁸ « Les quelques procédures et institutions indispensables que nous venons de mentionner [(le conseil ou cabinet dont a besoin tout État, les commissions d'enquête)] requièrent toutes que l'on examine et que l'on compare, en toute équité, des arguments opposés sur des questions inévitables et controversées. Elles sont toutes soumises à cette même exigence : *audi alteram partem* (« écoute l'autre partie »). », Stuart HAMPSHIRE, *Op. cit.*, p. 25.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁴³⁰ Miguel BENASAYAG et Angélique DEL REY, *Op. cit.*, p. 9.

⁴³¹ Quant à Georg Simmel, il s'en éloigne tout à fait : le sociologue met en avant le compromis comme l'issue préférable au conflit, et qui trouve dans la réconciliation et le pardon (sentiment tout aussi naturel et irrationnel que le penchant pour le conflit, explique-t-il) ses aboutissements les plus souhaitables. « [I]l y a dans la réconciliation, comme dans le pardon, quelque chose d'irrationnel, comme une sorte de démenti de ce que l'on était encore à l'instant d'avant. Ce rythme mystérieux de l'âme, selon lequel seules les démarches opposées déterminent justement les démarches de ce type, c'est peut-être dans le pardon qu'il s'exprime avec la plus grande force. », Georg SIMMEL, *Op. cit.*, p. 150. C'est le sociologue qui parle, et non le politologue. Et si l'on reprend Stuart Hampshire, on voit que Kohan s'en écarte aussi, dans la mesure où pour le philosophe, il n'existe qu'une réponse valide et celle-ci est claire et nette : la résolution des conflits doit être l'objectif ultime et doit faire consensus. Ainsi, « [i]l n'existera jamais de Nation sans conflits, parce qu'il subsistera toujours, dans toute Nation, non seulement des intérêts incompatibles, notamment économiques, mais encore des positions morales et des convictions inconciliables. Un seul principe moral, que tous les citoyens ont intérêt à accepter et à respecter en pratique, s'impose : les conflits doivent être résolus par des procédures équitables institutionnalisées. », Stuart HAMPSHIRE, *Op. cit.*, p. 97.

cesse dans le sens d'une transmission du sens critique. Et qu'ainsi, son « être politique » au sein de la société consiste en ces trois niveaux, ces trois façons de faire vivre l'antagonisme – et dont les deux dernières sont à mon sens plus fortes, plus convaincantes et agissantes, que l'éloge de la violence révolutionnaire dont l'aboutissement a montré ses limites, comme l'expliquent Dardo Scavino et Miguel Benasayag dans *Pour une nouvelle radicalité. Pouvoir et puissance en politique* :

C'est précisément à cause de ce désir totalitaire et fou d'instaurer la « société parfaite », et d'en terminer avec l'histoire, que la politique révolutionnaire moderne s'est vue sérieusement questionnée ces dernières années. Dans cette société, il était prévu que l'humanité se réconcilie avec elle-même car elle aurait trouvé le système politique correspondant à son être. De fait, toute dissidence ne pouvait provenir que de l'anormalité, d'où les célèbres « hôpitaux psychiatriques » du régime soviétique ou les camps de rééducation maoïstes et vietnamiens⁴³².

Certes, il est pour ces mêmes auteurs essentiel de critiquer la condamnation « réductrice et simpliste », qui commet l'erreur d'oublier que « dans presque tous les cas, ces expériences [révolutionnaires] commencèrent justement comme des rébellions politiques, c'est-à-dire comme une résistance critique aux prétentions dogmatiques et totalitaires d'un système⁴³³. ». Pour les auteurs de *Pour une nouvelle radicalité*, la violence ne se justifie qu'en réponse à une autre violence, celle qui menace la vie du militant. Excepté dans ce cas particulier, il faut sortir de la logique de l'affrontement, destructrice, si l'on veut bien me pardonner cette redondance :

C'est là la première critique que nous pouvons faire à la logique de l'affrontement : il est certain qu'il y a des gens qui profitent plus que d'autres d'un état déterminé des choses, mais il n'est pas certain qu'ils soient les coupables de l'existence de cette situation, comme s'ils pouvaient manier à volonté les facteurs qui la rendent possibles. Au contraire, comme n'importe quel habitant au monde, ils sont surdéterminés par ces facteurs. Il est donc important d'affirmer et de développer cette tendance libertaire qui évite la vision centrée sur la rédemption et la vengeance, même si, à un moment déterminé, il faut exercer la violence contre ceux qui tentent de réprimer l'apparition d'une nouvelle puissance mettant en danger « leur » monde⁴³⁴.

Dans son être politique et ses (deux autres) façons de faire vivre l'antagonisme, disais-je, l'auteur s'inscrit dans la continuité de ce que prônent les auteurs de *L'Éloge du conflit*, qui postulent qu'il est possible de « construire du commun⁴³⁵ » « malgré et avec le conflit ». Qu'est-ce à dire ? Que

⁴³² Miguel BENASAYAG et Dardo SCAVINO, *Op. cit.*, p. 23.

⁴³³ *Ibid.*, p. 23.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁴³⁵ Mais pas le « commun » abstrait que définit l'humanisme : « L'humanisme crée une figure abstraite, terreau de son impuissance. En effet, il présuppose un substrat commun, un socle partagé qui devrait de son point de vue permettre, ni plus ni moins, qu'on arrête de s'opposer, voire de s'entre-massacrer. Le problème, c'est que ce substrat n'ordonne jamais une situation concrète. », *Ibid.*, p. 157. La pensée d'un « commun transcendant » est utopique, quelque soit l'angle par lequel on la construit : « Les phénomènes de la vie [...] comportent des segments multiples et différents en conflit entre eux. C'est pourquoi nous ne pouvons déterminer une forme d'agencement comme étant celle qui, en toute situation, exprimerait un commun transcendant. Et pas davantage l'humain que, par exemple, la Nationalité, la religion ou le sexe. », *Ibid.*, p. 158.

« la voie de cette création [du véritable commun] ne peut être que du côté du développement de pratiques de contre-pouvoir qui, en résistant à la gestion de la vie (biopouvoir), ouvrent de véritables brèches dans le bloc de l'économisme⁴³⁶. ». Le pouvoir, c'est la norme, et la norme, c'est ce que construit notre société disciplinaire et que nous intégrons complètement : le modèle de l'homme-entreprise, « l'homme qui se norme lui-même à travers la gestion de ses intérêts. ». En d'autres termes, « [l]a base anthropologique de cette société, c'est [...] l'*Homo aeconomicus*⁴³⁷ », qui « considère toutes ses activités sur le modèle de la production efficace d'un profit quelconque⁴³⁸. ». Donc Kohan écrivain, qui prône une littérature exigeante et qui n'est pas au service du marché, résiste pleinement contre le modèle de l'homme-entreprise. Il participe à ce que Benasayag et Del Rey appellent « la lutte des “sans” », les « sans » étant « tous ceux qui se retrouvent aux frontières intérieures de la société, là où du multiple, du conflictuel, refuse de s'assimiler à l'unification synchronique. ». Les exemples concrets proposés par les auteurs de ces « sans » qu'ils voient comme « la source matérielle d'une résistance⁴³⁹ » font inmanquablement penser aux différentes fonctions de Kohan :

Un chercheur qui défend la recherche fondamentale contre l'exigence utilitariste est un sans. Un enseignant qui résiste à réduire son désir de transmettre ce qu'il enseigne à un « portefeuille de compétences » à faire acquérir à ses élèves est aussi un sans. Un artiste qui refuse de brider son désir de création au profit de la politique culturelle de la ville est aussi un sans, comme un chômeur qui résiste à être « flexible » dans un marché du travail qui n'achète plus ses « compétences », etc⁴⁴⁰.

On peut dire que, à l'exception du dernier, l'auteur témoigne de tous les exemples posés, étant à la fois un type de chercheur, un type d'enseignant et un type d'artiste qui refuse de se mettre au service de la norme et de l'utilitarisme propre à l'*homo aeconomicus* : en tant que chercheur, il défend une littérature qui, loin de conforter le lecteur dans ses certitudes s'applique point par point à les remettre en question ; en tant qu'enseignant (je n'ai pas eu l'occasion de suivre ses cours à la Facultad de Filosofía y Letras, mais j'ai assisté en revanche à bon nombre de conférences et rencontres auxquelles il participe fréquemment), il va sans dire qu'il invite davantage ses auditoires à exercer leur esprit critique qu'à se former en vue de leur utilité économique ; en tant qu'artiste, même si la lecture de ses livres est une grande source de plaisir et qu'il reçoit ce compliment avec gratitude, il ne « bride pas son désir de création » aux lois du marché, il n'obéit

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 177.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 189.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 190.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 209.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 209.

jamais aux critères de la littérature facile, celle qui se vend bien. Cet ensemble de modalités paraît conformer un « mode de vie alternatif » de ceux que prônent les auteurs de *Pour une nouvelle radicalité*, pour qui le contre-pouvoir consiste à refuser de « [s']identifier pleinement au modèle établi⁴⁴¹. ». Ils nous permettent d'envisager la force politique de l'écrivain Kohan, en distinguant deux versants de la « manifestation politique », dont aucun n'est considérée comme moins valable que l'autre :

Une manifestation politique a donc deux aspects. Dans sa dimension référentielle, elle indique une *revendication* ici et maintenant, elle concerne une action ou un objectif restreint. « *Ceci* est ce que nous voulons. » Elle peut même prendre la forme d'un intérêt partiel et n'être que la revendication d'une partie de la société. En revanche, dans sa dimension expressive, la manifestation politique est cette *hypothèse* qui nous dit que les choses pourraient être autrement⁴⁴².

C'est précisément ce que fait Kohan, qui participe pleinement à cette dimension expressive de la manifestation politique, et ce que font les écrivains auxquels il fait allusion lorsqu'il observe l'écriture politique non réaliste : en bousculant l'ordre des choses par leur mise en scène de rapports de force qui s'inversent, en munissant les faibles des moyens de renverser les forts, ils ne cessent de formuler l'hypothèse selon laquelle « les choses pourraient être autrement », en proposant une pensée de l'antagonisme comme enjeu essentiel d'une politique juste.

Dans la continuité de ce principe de l'antagonisme comme une réalité qu'il est non seulement contre-productif de refouler mais aussi essentiel de considérer comme une nécessité politique, le discours monolithique qui enveloppe et protège – dans la mesure où il maintient dans une supériorité figée, inébranlable – les instances mythiques de la Nation appelle lui aussi un contre-discours, un contre-pouvoir, une contre-autorité. Je propose maintenant d'envisager cette dimension désacralisante très importante dans l'univers kohanien.

⁴⁴¹ Miguel BENASAYAG et Dardo SCAVINO, *Op. cit.*, p. 165.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 38.

3. La désarticulation des mythes de la Nation : une contre-autorité

Et ce que j'ai cherché dans tout ceci, ce sont des significations.

Roland Barthes

Une mythologie nationale puissante

Si l'on adopte maintenant le point de vue national, autrement dit si l'on observe au sein de l'œuvre de Kohan tous les éléments narratifs qui renvoient d'une manière ou d'une autre à l'identité de la Nation, il est évident que les mythes qui contribuent à l'élaboration de cette dernière sont traités de la même façon que les figures de pouvoir : il s'agit d'opposer à l'Autorité, qui leur est conférée par les processus mythificateurs, une résistance. La figure la plus évidente et la plus touchée par l'entreprise de démythification est le Général San Martín, comme on l'a déjà entrevu ; mais il est nécessaire de creuser la définition de mythe pour comprendre à quel point le Père de la Patrie n'est que la pointe de l'iceberg. Celle-ci n'en est pas moins intéressante, et inspire d'ores et déjà un premier commentaire : la question de la filiation paraît centrale à ce sujet, l'Autorité par excellence étant incarnée par la figure paternelle. La filiation et tout ce qui s'y rapporte de près ou de loin génèrent chez l'auteur des « anticorps », comme il l'avoue lui-même : « La argentinidad, el Nacional de Buenos Aires, mi judaísmo, me generan anticuerpos⁴⁴³. ». Tout se passe comme si ces éléments puissamment chargés de signification, dans leur « force représentative⁴⁴⁴ » trop indiscutable, lui semblaient écrasants – comme tout ce qui est « majoritaire » et que définissent en ces termes Dardo Scavino et Miguel Benasayag dans l'ouvrage cité plus haut :

Le « majoritaire » existe quand les individus, pris un par un, forment un groupe parce qu'ils se réfèrent à une même image identificatoire, et non parce qu'il y a entre eux une solidarité active et une exigence de libération. C'est l'exemple de la plupart des groupes hiérarchiques, comme l'armée ou l'Église : celui qui

⁴⁴³ Pedro B. REY, « Una variación sobre las Malvinas : Éxito y derrota, según Martín Kohan », *Op. cit.*

⁴⁴⁴ Roland BARTHES, *Mythologies*, *Op. cit.*, p. 39.

commande est celui qui s'identifie le mieux au modèle proposé, celui qui donne l'exemple, le soldat le plus courageux ou le « premier travailleur⁴⁴⁵ ».

Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que l'Église (dans sa dimension funeste dans *Cuentas pendientes*, où elle joue le rôle de complice des bourreaux) et l'armée (dont le fonctionnement hiérarchique évoque dans *Dos veces junio* et « El sitio » l'absurdité de l'obéissance en toutes occasions) apparaissent désacralisés. Quant à « l'image identificatoire », elle fait penser, dans l'univers de Kohan, aux suiveurs de Perón dans *La pérdida de Laura*, à Alfano vénérant San Martín, au petit soldat narrateur de « El sitio » face au Commandant Centurión, aux surveillants de *Ciencias morales* qui voudraient ressembler à Biasutto. C'est cette « majorité » à genou devant l'image identificatoire (la figure mythifiée) qui est constamment remise en question. La simple récurrence du terme « mythe » au cours des entretiens avec l'auteur⁴⁴⁶ et dans les comptes rendus qui sont faits de ses romans⁴⁴⁷ suffirait à démontrer combien cet élément relève d'une préoccupation majeure ; je ferai allusion à quelques-unes d'entre elles.

Le mythe : une approche théorique

Cela étant dit, une introduction théorique à la notion de « mythe » s'impose, à mon sens, si l'on veut comprendre en quoi consiste son pouvoir, et partant comment se construit le contre-discours qu'il inspire. Car la notion est complexe et changeante selon le point de vue adopté, que l'on se situe dans le champ de l'anthropologie ou de l'ethnographie, dans celui des sciences de la religion, de la psychologie ou encore de la sociologie, de la psychanalyse ou de la science

⁴⁴⁵ Miguel BENASAYAG et Dardo SCAVINO, *Op. cit.*, p. 164. La note de bas de page précise ceci : « Perón, Perón, grand conductor/ Sos el primer trabajador » [...] disait l'hymne péroniste ».

⁴⁴⁶ Ana ABRAMOWSKI et Inés DUSSEL, « Martín Kohan : La escuela tiene que separar la buena de la mala literatura, sin remordimientos », *Op. cit.* ; Silvina FRIERA, « Prefiero recuperar las antinomias », *Op. cit.* ; Guillermo PIRO, « Un tiempo de horror eficaz », *Revista Ñ, Clarín*, 29 juin 2002. URL: <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/06/29/u-00601.htm>; Matías CLARO et Francisco GALLEGOS, « Martín Kohan / Entrevista en texto », *Ojo seco* [blog], 25 mars 2013. URL: <http://ojoseco.cl/2013/03/martin-kohan-entrevista-en-texto/>; Diego SASTURAIN, « Ganar un premio tiene una parte de orgullo, pero trato de sosegarla », *Op. cit.*; Libardo BARROS ESCORCIA, « Cómo vivir no sabiendo cuando en verdad se sabe », *Op. cit.* ; Patricio ZUNINI, « Hay algo más que contar historias », *Eterna Cadencia* [blog], 13 mars 2009. URL: <http://blog.etercadencia.com.ar/archives/2009/593> ; Patricio ZUNINI, « El día del escritor », *Op. cit.* ; Patricio ZUNINI, « Una novela de odio », *Eterna Cadencia* [blog], 12 avril 2010. URL: <http://blog.etercadencia.com.ar/archives/2010/7436>; Richard LEA, « Why Martin Kohan won't tango », *The Guardian* [en ligne], 17 septembre 2010. URL: <http://www.theguardian.com/books/2010/sep/17/martin-kohan-wont-tango>.

⁴⁴⁷ Patricio LENNARD, « Titanes en el ring », *Página/12, Radar* [en ligne], 15 mai 2005. URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1565-2005-05-21.html>; Juan José BECERRA, « El arte de la restricción », *Punto de vista* [en ligne], avril 2008. URL: http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/becerra_kohan.htm.

politique⁴⁴⁸. Le dictionnaire propose une première définition axée sur le caractère imaginaire de la notion : « récit relatant des faits imaginaires non consignés par l'histoire, transmis par la tradition et mettant en scène des êtres représentant symboliquement des forces physiques, des généralités d'ordre philosophique, métaphysique ou social⁴⁴⁹. » En un sens plus restreint, la définition qui suit immédiatement cette dernière, en citant comme exemple le mythe de la Caverne de Platon, se pose en ces termes : « Expression allégorique d'une idée abstraite ; exposition d'une théorie, d'une doctrine sous une forme imagée. » On glisse donc du contenu du récit (les faits imaginaires, les êtres qui les peuplent) aux significations dont on cherche à les rendre porteurs. « Par extension », établit le dictionnaire, on greffe cette idée d'un caractère légendaire à une réalité historique, et le mythe se rapproche alors de certaines figures que l'on va considérer dans l'écriture de Kohan, dont San Martín est le représentant par excellence : « Évocation légendaire relatant des faits ou mentionnant des personnages ayant une réalité historique, mais transformés par la légende. ». À partir de là, il s'opère un glissement vers une dimension plus péjorative de la notion de mythe : on passe de la « représentation traditionnelle, idéalisée et parfois fausse, concernant un fait, un homme, une idée, et à laquelle des individus isolés ou des groupes conforment leur manière de penser, leur comportement » (les exemples donnés confirment cette vision négative, l'idée selon laquelle ceux qui y croient font fausse route : « mythe de l'argent, du confort, de la minceur, de la vitesse ; mythe de la galanterie française, mythe de la grève générale » ; la nécessité de la remise en question, portée par cette définition-là, occupe une place importante dans le rapport qu'entretient l'auteur avec le mythe, comme on le verra) à une « construction de l'esprit, fruit de l'imagination, n'ayant aucun lien avec la réalité, mais qui donne confiance ou incite à l'action » et à « chose rare, ou si rarement rencontrée, qu'on pourrait supposer qu'elle n'existe pas. ». Pour finir, le caractère péjoratif se trouve nuancé par l'idée d'aspiration humaine, d'idéal véhiculés par le mythe : « aspiration fondamentale de l'homme, besoin métaphysique » et « modèle parfait, type idéal représentant des symboles inhérents à l'homme ou des aspirations collectives. ». En somme, toutes ces définitions, aussi variées soient-elles, ont en commun deux principes essentiels : elles évoquent d'une part quelque chose qui dépasse la dimension proprement humaine et s'éloigne de la stricte réalité, et d'autre part quelque chose qui véhicule tout un ensemble de significations profondes, ou du moins importantes aux yeux de l'homme.

⁴⁴⁸ Voir Frédéric MONNEYRON et Joël THOMAS, *Mythes et littératures*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2002, p. 3.

⁴⁴⁹ *Dictionnaire Trésor* [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/mythe>.

Si nous remontons aux origines, son étymologie grecque, « mythos » (μῦθος) renvoie à la parole : « suite de paroles qui ont un sens, discours, fiction⁴⁵⁰ ». Comme le développe Mircea Eliade dans *Aspects du mythe*, celui-ci peut être défini en premier lieu comme un récit des origines :

Le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements. Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence... C'est donc toujours le récit d'une création : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être⁴⁵¹.

Comme on le voit, la notion de mythe est fortement liée au sacré, puisque dans un premier temps les hommes ne peuvent s'expliquer les origines de leur monde autrement que comme le résultat d'une action surnaturelle. Les figures héroïques qui peuplent ces histoires, ainsi que leurs trajectoires individuelles, seront plus tard elles-mêmes désignées sous le même terme. Pour Jung et ses héritiers, les mythes se construisent à partir d'« archétypes » ou « images primordiales » qui peuplent la mémoire collective en se transmettant de génération en génération et qui nous renseignent sur le psychisme humain. Pour résumer brièvement la théorie jungienne, les mythes seraient l'extériorisation ou la conscience collective des frustrations, des peurs, des espoirs les plus profonds des hommes⁴⁵². Cette caractérisation du mythe dans son sens le plus traditionnel n'est pas si éloignée de celles que revêt la conception populaire – et ce, malgré sa tendance à confondre le mythe avec la vedette ou la légende, si l'on en croit José María Mardones :

Alguien llega a ser un « mito » cuando por sus cualidades se eleva sobre los mortales y se le encarama como modelo de su profesión, deporte u oficio. Así, merced al juego de los *mass media* actuales y de la publicidad, tenemos « mitos » más o menos coyunturales o persistentes del cine, el deporte y hasta la ciencia⁴⁵³.

En effet, si nous prenons un exemple argentin comme celui d'Eva Perón, ou Evita – mythe contemporain par excellence, on le verra –, la dimension psychique évoquée par Jung y est encore, et tout à fait prégnante : la profusion de surnoms qu'on lui a donnés (Madre de los Descamisados, Abanderada de los Humildes, etc.) montre à quel point elle a été un réceptacle d'illusions pour un peuple plongé dans la misère qui avait besoin de rêver. Dans ce cas comme dans de nombreux autres en Argentine, et à des degrés divers, la mythification présente un objectif politique indéniable, comme l'explique Hugo Francisco Bauzá dans son essai sur le mythe du héros : « la figura heróica ha sido utilizada, a lo largo de la historia, ya para justificar tal

⁴⁵⁰ Dictionnaire Trésor [en ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/mythe>

⁴⁵¹ Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 15.

⁴⁵² José María MARDONES, *El retorno del mito. La racionalidad mito-simbólica*, Madrid, Editorial Síntesis, 2000, p. 30.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 39.

o cual dominación territorial, ya para consolidar una estirpe o dinastía determinada. Vemos, en consecuencia, la manipulación político-ideológica a que es sometido el mito con el propósito de justificar determinadas situaciones histórico-políticas⁴⁵⁴. » La mise en lumière de ce critère nous permet d'établir le premier lien entre le mythe et le pouvoir : le premier, et tout particulièrement sous sa forme héroïque, est un instrument de légitimation du second – et des plus efficaces, si l'on en croit Sergio Daniel Labourdette : « Si una de [las] características [del mito] es la fuerza de su convicción, de su fe, no podemos dudar de que el mito es un componente esencial del poder⁴⁵⁵. » Il renvoie à la conception de Jacques Ellul selon laquelle les caractères les plus importants du mythe sont « sa vitalité, sa capacité opérationnelle, son agressivité⁴⁵⁶ ». Voilà qui nous mène vers une autre caractéristique fondamentale du mythe : selon Cassirer, il sert à promouvoir un sentiment d'unité et de solidarité entre les membres d'une société, tout particulièrement en temps de crise⁴⁵⁷. Si l'on cherche à identifier des exemples de mythes à partir de ces observations, ce sont spontanément des figures historiques, humaines, qui viennent à l'esprit ; or le concept ne se limite pas à ces figures, et c'est sans aucun doute la théorie élaborée par Roland Barthes dans son essai *Mythologies* que Kohan a en tête lorsqu'il évoque, tout au long des entretiens, son intérêt pour les mythes et les procédés de désarticulation qu'il cherche à activer face à ces derniers. Par exemple, le Collège National de Buenos Aires, en tant qu'institution, en est un :

- ¿Por qué [...] eligió [el Colegio Nacional de Buenos Aires] y no otro ?
- Porque hace parte de los mitos de la identidad nacional, y esos mitos son importantes porque movilizan voluntades. Además, la literatura me permite enfrentar mi completo escepticismo contra la tremenda eficacia de la mitología nacional. Y otro mito importante que tenemos los argentinos es creer que estamos destinados a la gloria, pero existe en contra nuestra una cierta conspiración internacional. Esa épica nacional del fracaso, tanto en lo político como en lo deportivo. El mejor ejemplo es Maradona⁴⁵⁸ [...].

Voilà donc deux exemples de « mythes de l'identité nationale » : le mythe du Collège National de Buenos Aires (qui se trouve être, de surcroît, une machine à fabriquer des mythes⁴⁵⁹) et le mythe de la gloire injustement déchu, incarné par Diego Maradona. Pour rebondir sur cette figure

⁴⁵⁴ Hugo Francisco BAUZÁ, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 4.

⁴⁵⁵ Sergio Daniel LABOURDETTE, *Mito y política*, Buenos Aires, Editorial Troquel, 1987, p. 22.

⁴⁵⁶ Jacques ELLUL, « Mythes modernes » cité par Sergio Daniel LABOURDETTE, *Op. cit.*, p. 22.

⁴⁵⁷ Voir José María MARDONES, *Op. cit.*, p. 32.

⁴⁵⁸ Libardo BARROS ESCORCIA, *Op. cit.*

⁴⁵⁹ « Podría pensar al Colegio [Nacional de Buenos Aires] como parte de una serie de mitos argentinos (un mito en sí mismo, pero también una usina de mitos) sobre los que giran muchas veces los libros que escribo. », in Diego SASTURAIN, *Op. cit.*

importante de l'argentinité, je cite une analyse proposée par Kohan, et qui nous permet de comprendre ce qu'il considère comme la véritable essence du mythe :

Maradona en sí mismo puede no ser nada, pero tiene el poder de significarlo todo (o sea, es un mito). [...] Maradona que es, como nadie ignora, un dispositivo privilegiado de la máquina de la argentinidad, nos devuelve una vez más a nuestro destino de siempre: que no existen logros sin ruina, que los sueños nos nacen frustrados, que el conflicto es el motor de nuestra existencia, que el fracaso nos enamora. Maradona en el '78 (desafectado), Maradona en el '82 (expulsado), Maradona en el '90 (derrotado), Maradona en el '94 (suspendido) completan y complementan al Maradona victorioso de 1986. Maradona nos da sentido, por eso nos tiene hartos; porque el exceso de sentido se soporta menos que su ausencia o que su falta⁴⁶⁰.

Le mot-clef est donc la *signification* : le mythe se définit avant tout par son pouvoir signifiant, ou représentatif ; ici, Maradona contribue à faire croire à une destinée proprement argentine, caractérisée par la grandeur – celle qui va de pair avec la gloire, mais celle de l'échec encore davantage. C'est l'idée véhiculée par la théorie de Barthes : « le mythe est un système de communication, c'est un message. On voit par là que le mythe ne saurait être un objet, un concept ou une idée ; c'est un mode de signification, c'est une forme⁴⁶¹. » C'est un « système sémiologique », la sémiologie étant « une science des formes, puisqu'elle étudie des significations indépendamment de leur contenu⁴⁶². ». Je reprends la définition de Sergio Daniel Labourdette, qui s'en inspire et l'explique avec netteté :

[L]os mitos, y particularmente los sociopolíticos, son discursos, relatos, imágenes y disposiciones emotivo-razonables, de carácter simbólico, acerca de la realidad social y política, que los distintos sectores, grupos y sociedades portan, crean, reproducen y adoptan como si fueran la misma "realidad", la misma "verdad", la misma "normalidad" o la misma "fantasía"⁴⁶³.

Le fait de reproduire des systèmes sémiologiques et de les adopter comme s'ils étaient la « réalité » même, ou la « normalité », renvoie à l'idée selon laquelle le mythe « transforme l'histoire en nature⁴⁶⁴ ». Beatriz Sarlo lui donne le nom de « lieu commun », locution qui pourrait bien être un synonyme parfait du mythe :

El lugar común forma la enciclopedia del sentido común : ese acuerdo no escrito (ni sabido del todo), al que nos remitimos cuando las cosas, en lugar de ser pensadas, son ordenadas según normas que todo el mundo comparte sin elegir. La experiencia guía la constitución de estos bloques de sentido. Pero no sólo ella, la experiencia, produce esa configuración de ideas que parecen no venir de ninguna parte, haber estado siempre allí y permanecer como materias vivas.

⁴⁶⁰ Martín KOHAN, « El nuevo gran DT », *Perfil* [en ligne], 15 novembre 2008. URL: http://www.perfil.com/contenidos/2008/11/15/noticia_0003.html.

⁴⁶¹ Roland BARTHES, *Mythologies*, *Op. cit.*, p. 181.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 184.

⁴⁶³ Sergio Daniel LABOURDETTE, *Op. cit.*, p. 25.

⁴⁶⁴ Roland BARTHES, *Mythologies*, *Op. cit.*, p. 202.

Hoy, el sentido común se teje con ideas que, literalmente, caen del cielo. La televisión es una de las filosofías del sentido común contemporáneo⁴⁶⁵.

L'essayiste proposait cette réflexion en 1986, mais cette dernière reste d'actualité. À la télévision, décrite comme véhicule privilégié de la mythologie de la post-modernité (très présente dans *La pérdida de Laura*, *El informe*, *Cuentas pendientes*, et dans une moindre mesure *Ciencias morales*), il faudrait rajouter, selon le point de vue de Kohan, la radio, sœur jumelle du téléviseur qui complète le décor de tous les romans cités ci-dessus. Le lieu commun selon Sarlo, c'est exactement le mythe barthésien en tant que « ce-qui-va-de-soi⁴⁶⁶ ».

La mise à nu des processus de construction du mythe

Tandis que Barthes s'attaque aux mythes de la société française de son époque (les textes qui composent *Mythologies* ont été écrits entre 1954 et 1956) en tant que discours qui tendent à rendre universel (naturel) le modèle bourgeois⁴⁶⁷, Kohan adopte l'angle différent du mythe en tant qu'il participe et construit une certaine image de l'argentinité. Le mythe socio-politique en tant qu'élaboration d'un discours sur l'identité nationale, donc, l'auteur l'a traité dans deux essais, l'un sur San Martín⁴⁶⁸, l'autre sur Eva Perón (en collaboration avec Paola Cortés Rocca⁴⁶⁹). Le prologue de *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón : cuerpo y política* annonce l'objectif de l'ouvrage : « nos proponemos [...] reconstruir la manera en que se inventa una mitología política⁴⁷⁰. » La prolifération de documents sur Evita, qui se manifestent dans tous les genres imaginables (de l'historiographie au roman en passant par le théâtre, l'opéra ou le cinéma), ont fait d'elle, beaucoup plus qu'un personnage politique, un « artefact culturel ». Les auteurs observent ainsi au premier chapitre les sources iconographiques et textuelles (« los entramados de voces ficcionales y de aquellas otras que dicen no serlo⁴⁷¹ ») qui multiplient les significations et

⁴⁶⁵ Beatriz SARLO, *Instantáneas : medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*, Buenos Aires, Ariel, 1996, p. 113-114.

⁴⁶⁶ Roland BARTHES, *Mythologies*, *Op. cit.*, p. 9.

⁴⁶⁷ « Le départ de cette réflexion était le plus souvent un sentiment d'impatience devant le « naturel » dont la presse, l'art, le sens commun affublent sans cesse une réalité qui, pour être celle dans laquelle nous vivons, n'en est pas moins parfaitement historique [...] », *Ibid.*, p. 9. L'objectif de l'analyse est de « rendre compte *en détail* de la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en culture universelle. », *Ibid.*, p. 7.

⁴⁶⁸ *Narrar a San Martín*, *Op. cit.*

⁴⁶⁹ Martín KOHAN et Paola CORTÉS ROCA, *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón : cuerpo y política*, *Op. cit.*

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 8

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 7.

donnent l'image d'une Evita aux innombrables facettes⁴⁷². Le deuxième chapitre se penche sur les discours et photographies de la maladie et de la mort d'Evita, qui fait d'elle une martyre, celle qui donne sa vie pour le peuple. Quant au troisième chapitre, il est consacré à la mythification du personnage à travers la littérature – ou plutôt faudrait-il parler d'un début de démythification, plusieurs textes évoqués pouvant être vus comme « un signalement distant de la vénération fétichiste⁴⁷³ ». Avec cet essai, les auteurs mettent donc en évidence tous les éléments qui démontrent que le produit final « Evita » est la somme d'un ensemble de stratégies de représentation, aux finalités politiques. Voilà où se situe le contre-pouvoir : dans l'identification des mécanismes qui construisent les figures de pouvoir, dans l'invitation à la distance critique. Quant à *Narrar a San Martín*, qui s'appuie sur la thèse de doctorat de Kohan, il se construit sur le même principe, autrement dit sur l'observation de l'élaboration textuelle⁴⁷⁴ du mythe de San Martín, ce « porteur suprême des valeurs de l'argentinité » :

Indagar en la heroicidad de un prócer –la heroicidad no es un dato real, es un acto de significación– supone [...] preguntarse por los modos narrativos en que se lo representó. [...] Sin disminuir ni relativizar su espesor de realidad, por lo tanto, ni mucho menos concebirlo lisa y llanamente como un personaje de ficción, se puede establecer en cualquier caso que la figura heroica de José de San Martín, su condición de Padre de la Patria, su jerarquía de prócer sin igual, resultan de la manera en la que fue representado y en la que fue contada su vida⁴⁷⁵.

Après une introduction nourrie d'anecdotes qui mettent en évidence, très concrètement, la vénération dont San Martín est l'objet encore aujourd'hui en Argentine, l'auteur analyse quatre textes fondateurs dans la construction de la figure mythique : chronologiquement, celui de Juan María Gutiérrez, *Biografía del General San Martín* ; de Domingo Faustino Sarmiento dans une série d'articles ; de Bartolomé Mitre, *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana*, et enfin de Ricardo Rojas, *El Santo de la espada*. Ces auteurs, à travers leurs biographies de San Martín,

⁴⁷² On assiste même à une lutte de significations, avec des photos à l'appui – dont voici un exemple : pour contrer la vision de la femme arriviste et ambitieuse, amplement divulguée tant de son vivant qu'après sa mort, le témoignage de sa sœur dans *Mi hermana Evita* tend à montrer qu'être artiste était un rêve de petite fille : « “¡ Te sentías tan feliz sobre el escenario ! Tu sueño de ser artista, ya despuntado en tus primeros años de infancia, empezó así a ser real, a tornarse más fervoroso.” ». Elle appuie ses dires sur une photographie de 1921, où la petite Eva pose aux côtés de ses frères et sœurs avec une évidente coquetterie d'artiste : « Una foto que legitima su vocación y borra la idea de la “trepadora más o menos indecente”. », *Ibid.*, p. 18. On comprend mieux pourquoi les auteurs parlent de « voix fictionnelles et celles qui disent ne pas l'être » : ce discours de la sœur qui prétend « ne pas l'être » est bien un discours motivé, une fiction qui participe à la parole politique.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁷⁴ Il précise qu'il ne veut pas dire par là que l'Histoire est une fiction : « La historia no es una ficción, por supuesto, cualquiera sabe que no lo es, y cualquiera sabe que los hechos reales existen objetivamente [...]. Pero es la narración la que imprime en ellos un sentido, ya sea por cómo los selecciona, con un determinado criterio de relevancia, o por cómo los conecta, por medio de una determinada lógica causal o temporal. », Martín KOHAN, *Narrar a San Martín*, *Op. cit.*, p. 39.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 39.

l'installent dans l'Histoire, comme héros guerrier, saint et Père de la Patrie⁴⁷⁶. Si l'on reprend les différentes définitions du mythe citées plus haut, on se rend compte à quel point San Martín est vraiment le mythe par excellence : il est bien le « modèle parfait, type idéal représentant des symboles inhérents à l'homme ou des aspirations collectives » – car c'est un grand guerrier, il est honnête et humaniste, fait preuve d'un grand esprit de sacrifice. En tant que « Père de la Patrie », son caractère de fondateur le rapproche de la conception originelle de « récit des origines » ; le rapport au sacré est également présent dans la représentation de San Martín sanctifiée par Rojas (comme c'était aussi le cas d'Eva Perón, ou Santa Evita).

Les mythes de l'argentinité : entre dévoilement et désarticulation

Ainsi chargé, voire surchargé de significations, il n'est pas étonnant qu'il soit la figure qui inspire le plus Kohan – le Kohan qui profère son « complet scepticisme contre la terrible efficacité de la mythologie nationale⁴⁷⁷ ». Ainsi, aux essais qui révèlent les processus de mythification répondent les fictions qui activent les mécanismes de la démythification, et s'en donnent à cœur joie. Nous avons déjà vu toute l'irrévérence qu'il y a dans la nouvelle « El Libertador ». Observons comment le Père de la Patrie est parodié dans *El informe*. À l'opposé de ce que laisse croire le titre – première provocation –, San Martín est un personnage totalement secondaire qui n'apparaît qu'à la fin du roman. Il a la grandeur des tableaux aux cadres dorés, celle des statues équestres de tailles démesurées (et qu'évoque l'auteur dans *Narrar a San Martín*), mais l'ironie du ton opère une destruction féroce de toute la gloire et de toute la dignité du héros telles que l'ont élaborées les discours historiographiques et politiques.

Se puso de pie el Libertador, y respiró profundamente el saludable aire cuyano. Caminó un poco, verificando que sus botas brillaran al sol. A lo lejos, se divisaba la inmensa cordillera, esa inmensa cordillera que él, más grande aún, había vencido. La más alta cumbre, el vuelo de un cóndor, el mismo cielo, todo, comprendió Juan, emocionado, se empequeñecía en presencia de este magno titán. Pió un pajarillo. El Libertador tosió⁴⁷⁸.

Le chiasme final, qui met sur le même plan San Martín et le petit oiseau, renverse toute l'impression de noblesse et de grandeur véhiculée par les éléments auxquels il était associé juste

⁴⁷⁶ Il est intéressant de voir à quel point ces différents statuts recourent ceux de la typologie du héros proposée par Joseph Campbell : « le héros guerrier », « le héros amant », « le héros empereur et tyran », « le héros rédempteur du monde », « le héros saint ». Joseph CAMPBELL, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 298-316

⁴⁷⁷ Libardo BARROS ESCORCIA, *Op. cit.*

⁴⁷⁸ *El informe*, *Op. cit.*, p. 234.

avant (c'est une force de la nature, qui s'est mesuré à la Cordillère et l'a soumise à son objectif politique ; même le soleil répond à l'appel pour faire briller ses bottes de grand militaire). La chute est d'autant plus forte que le narrateur du « rapport », Alfano, n'a cessé d'affubler le Père de la Patrie d'épithètes toutes plus bavardes, plus grandiloquentes, plus extravagantes les unes que les autres (« nuestro supremo Libertador, pura fue su alma como blanco fue su corcel » (p. 32), ou encore « nuestro sin igual Libertador » (p. 39), « nuestro policlimático Libertador » (p. 71), « nuestro galante Libertador, como caballero hemos de mentarlo, en los dos sentidos de la palabra » (p. 79), « el espíritu libertario de nuestro colosal Libertador, medio mundo la libertad le debe » (p. 78)). Mais bien évidemment, la grandiloquence même du vocabulaire, par son ridicule, était déjà une manière de rabaisser la figure mythique. Nous verrons plus loin comment les célèbres « Maximes pour Mercedes » dédiées par San Martín à sa fille sont complètement détournées, à la suite du fragment cité ci-dessus.

Restons encore un moment sur le plan des figures mythiques argentines les plus directement identifiables – je n'oublie pas l'étendue et la variété de mythes impliquées par le point de vue adopté⁴⁷⁹, mais il faut d'abord passer par ces figures humaines, artefacts politico-culturels fortement signifiants, non seulement parce qu'ils s'imposent par leur évidence, mais aussi parce qu'ils sont le plus clairement touchés par la démythification dans l'œuvre de Kohan. Les deux autres figures que je voudrais aborder sont donc le sergent Cabral et l'écrivain Esteban Echeverría (plus brièvement). Le premier est le protagoniste de la nouvelle « Muero contento⁴⁸⁰ », et c'est une figure mythique de l'histoire argentine : c'est le soldat qui a sacrifié sa vie pour sauver celle de San Martín durant la non moins mythique bataille de San Lorenzo. La marche militaire que beaucoup d'Argentins connaissent par cœur lui dédie sa dernière strophe, qui chante sa gloire, son héroïsme, son sacrifice patriotique, son immortalité⁴⁸¹. Selon San Martín lui-même, les derniers mots du jeune soldat auraient été les suivants : « ¡Viva la Patria ! muero contento por haber batido a los enemigos⁴⁸² ». Le titre évidemment ironique annonce le ton : Cabral est un tout jeune homme perdu au milieu de la fumée et du bruit de la bataille, complètement désorienté et

⁴⁷⁹ « Puisque le mythe est une parole, tout peut être mythe », Roland BARTHES, *Mythologies*, *Op. cit.*, p. 181.

⁴⁸⁰ Muero contento, *Op. cit.*, p. 11-19.

⁴⁸¹ « [E]l sargento Cabral, a quien por ende le corresponderá la estrofa final de la “Marcha de San Lorenzo” de modo de establecer para él también las dotes del heroísmo (“Cabral, soldado heroico”), la gloria (“cubriéndose de gloria”), el sacrificio por la patria (“cual precio a la victoria, su vida rinde”) y la inmortalidad (“haciéndose inmortal”). Cabral es una de las primeras piezas del pedestal que habrá de sostener la gloria emblemática de José de San Martín. », *Narrar a San Martín*, *Op. cit.* p. 17.

⁴⁸² San Martín, cité par Bartolomé Mitre dans Bartolomé MITRE, *Historia de San Martín y de la emancipación americana*, cité par Felipe PIGNA, *Los mitos de la historia argentina*, Tome 2, Buenos Aires, Booket, 2009, p. 26.

désemparé, qui n'a aucune envie de mourir, et qui sauve la vie de son chef par un pur hasard. Dès la première page, la distance est nettement prise vis-à-vis de cette légende qui habite l'imaginaire collectif argentin comme un épisode, sinon incontestable, du moins perçu comme « naturel », pour reprendre les termes de Barthes : ce personnage pourrait difficilement être identifiable à un héros qui prétendrait « mourir content » pour sa patrie. L'évolution narrative mime la perte d'identité, comme si le personnage était peu à peu défait de sa substance – comme une mythification à l'envers, en quelque sorte, puisque on a vu à travers les essais sur Evita et San Martín comment ces figures prennent de l'épaisseur à mesure que s'entretissent les divers fils narratifs. Dans les premières lignes, le narrateur omniscient, qui adopte une focalisation interne, le décrit avec des adjectifs qui, bien que connotés négativement, servent à le définir lui, dans sa particularité : « mareado », « aturdido », « confundido ». Puis, la description s'extériorise et sa présence ne se manifeste plus qu'à travers des adverbes comme « atontadamente ». La troisième étape de ce mouvement qui va du centre vers l'extérieur et vers l'indétermination ne laisse plus la place qu'à des pronoms interrogatifs qui martèlent les pensées du jeune soldat pris de panique et au bord des larmes : « esa especie de voz interior que le grita y a la vez le murmura : ¿dónde ? ¿dónde ? ¿dónde ? » (p. 12). Une voix l'appelle, et le « où ? » se transforme en « qui ? » : « Cabral ahora no sólo se pregunta ¿dónde ? sino « ¿quién ? » » (p. 13). C'est la voix du « chef », San Martín, qui, pour le lecteur – prise de distance extrême par rapport à la vénération fétichiste évoquée plus haut – ne sera que « l'autre », indéterminé, jusqu'à la fin de la nouvelle. Un autre qui jure « ¡la puta madre ! » coincé sous son cheval, tel un homme des plus ordinaires. L'espace est envahi par la fumée et le chaos (« mucho ruido, mucho humo », « tanto alboroto », « griterío generalizado », « caos de caballos y de sables ») et le décor chaotique nous invite à ne pas prendre pour argent comptant les récits de batailles qui ne relèvent que la gloire et le courage. Après avoir dégagé le chef de dessous le cheval, le jeune soldat transpercé par une baïonnette comprend qu'il va mourir. On remarque le ton à la fois condescendant et compatissant du narrateur omniscient envers le personnage, qui est un peu simple ; ce point de vue contribue à désolidariser le lecteur de Cabral (complètement étourdi par le chaos, il se demande si, à tel moment, il est immobile ou en mouvement ; le narrateur souligne l'inutilité de cette question et n'invite pas le lecteur à s'identifier à lui : « A Cabral le parece decisivo resolver esta cuestión, sólo él sabe el por qué. » (p. 13)). On est bien loin des valeurs de courage et de clairvoyance du héros auquel les textes incitent à s'identifier. La fin est marquée par la récurrence du terme « triste » et de ses dérivés « tristísimo » « tristesse », qui soulignent la distance entre le discours figé par l'histoire nationale et ce qui a pu, véritablement, se passer – sans oublier que la vérité n'est pas ce qui intéresse

Kohan, l'essentiel consistant en émettre un doute quant à tout ce qui apparaît comme indiscutable. Le mythe finit de se désagréger jusqu'aux derniers mots :

Cabral siente, ahí tirado, en medio del polvo, una enorme congoja, una terrible pena, una desdicha imposible de medir. Sabe que se va a morir. Y no es ningún tonto, de modo que está tristísimo. Alguien, quizás el jefe, se le acerca, se pone en cuclillas junto a él y le pregunta cómo se siente. Cabral alcanza a pensar, mientras se muere, que nunca jamás en la historia existió hombre que sintiera más tristeza que él en ese momento. Pero decirlo le da vergüenza. ¿Qué van a pensar de él ? (p. 19)

Les valeurs d'héroïsme et de sacrifice que l'on exige au soldat, et que l'histoire a décidé d'attribuer à Cabral, sont renversées, ainsi que la locution légendaire « je meurs content⁴⁸³ » (triplement : c'est « une énorme angoisse, un chagrin terrible, un malheur incommensurable »). A l'opposé du mouvement vers le haut qu'implique toute mythification (et toujours plus haut : la figure mythique est grandie et surélevée par les textes, par les statues que l'on dresse un peu partout), on observe ici un mouvement vers le bas, puisque le soldat tombe et se fond avec la poussière. Et à l'opposé des derniers mots profonds et grandiloquents qui peuplent l'imaginaire collectif lorsqu'il se figure le héros au seuil de la mort (et que véhicule le cinéma, par ailleurs), c'est le silence de la honte qui clôt cette scène. Ainsi, l'histoire nationale, élaborée par une historiographie qui prend pour protagonistes les grands hommes et tend à les glorifier (en d'autres termes l'histoire officielle), requiert une contre-histoire, nous dit Kohan : soit celle des « petits » (et l'on en trouve un exemple dans *El informe*, avec Juan Ruiz Ordóñez), soit celle qui renverse la grandeur épique. La distance dont témoigne Alfano avec la notion de vérité historique a beau paraître grotesque du fait du grossissement du trait, elle n'en est pas moins un postulat sérieux : l'histoire nationale est faite de narrations, et ce sont ces narrations qui « impriment un sens » aux faits réels (« cualquiera sabe que los hechos reales existen objetivamente, tan concretos e inasibles como la propia realidad en la que transcurren. Pero es la narración la que imprime en ellos un sentido⁴⁸⁴, etc »). Dès lors, la notion de vérité historique est forcément relative. L'auteur oppose donc au discours épique une « contra-épica », à travers l'image du soldat terrifié pendant la bataille (avec Cabral) ; à travers le thème de la guerre des Malouines que l'on devine mais qui est passé sous silence dans *Ciencias morales* (on y reviendra), ou encore la « Traversée des Andes » promise dans le sous-titre de *El informe* et également passée sous silence. Quant à l'inaction et la passivité du bataillon de « El sitio », même si elles ne font pas référence à un événement précis de l'histoire nationale, elles illustrent malgré tout, elles aussi, ce retournement du discours épique.

⁴⁸³ Voir, dans *Dos veces junio*, l'allusion à un homme qui meurt dans une chambre d'hôtel en couchant avec une jeune fille : « No falta quien dice : “Al menos se murió contento”. Y otro más entendido agrega : “Igual que el sargento Cabral”. » *Dos veces junio*, Op. cit., p. 148.

⁴⁸⁴ Narrar a San Martín, Op. cit., p. 39.

Un dernier exemple de personnage mythique incontournable dans l'œuvre de Kohan est Esteban Echeverría : si San Martín est le Père de la Patrie, Echeverría peut quant à lui être considéré comme le père de la littérature nationale, comme je l'ai évoqué plus haut. S'il constitue une figure moins puissante que celle de San Martín dans le sens où il est moins omniprésent dans la définition de l'argentinité, Echeverría manifeste très fortement en revanche la construction symbolique propre au processus mythificateur, élaboration qui, selon Kohan et Alejandra Laera, met dès son vivant la dimension référentielle au second plan :

La figura de Echeverría – el poeta, romántico, el joven arrebatado, el hombre frágil, el padeciente – cristalizó muy poderosamente, y ya para sus contemporáneos, en un repertorio de atributos que luego no hicieron sino reforzarse y perdurar. Esta clase de figuración (la de los escritores, la de los próceres, la de los hombres públicos en general) nunca tiene por qué ajustarse de manera estricta a la expresión fiel de una realidad determinada, pero la distancia que guarda con esa realidad puede ser mayor o menor: admite distintos grados. Con la figura de Echeverría se tiene la impresión de estar frente a una pura composición de valores ideológicos, de símbolos y significaciones culturales que hasta cierto punto parecerían prescindir de todo soporte material en el mundo, de todo anclaje en la realidad de una vida⁴⁸⁵.

Je serai très brève sur ce point, sachant que le thème de l'absence du poète dans *Los cautivos* a déjà été traité. Disons tout de même que la stratégie narrative face à la figure mythique est dans ce roman beaucoup moins mordante que dans les deux exemples précédents, comme si le degré d'ironie était proportionnel aux excès d'idéalisation dont sont l'objet les personnages, et à la force du consensus qu'ils suscitent. Echeverría, en effet, est beaucoup plus discret que San Martín dans l'imaginaire argentin. Cela dit, ici encore, le titre *Los cautivos. El exilio de Echeverría* est trompeur, puisque l'on n'évoque le poète qu'en creux, davantage par son absence que par sa présence. Ainsi, Echeverría m'apparaît comme la figuration de l'(anti-)mythe de l'écrivain selon Kohan : dans sa propre mythologie en effet, à l'inverse du mythe du glorieux écrivain comme grande figure publique, c'est un homme qui écrit loin du regard des autres, qui accomplit un travail profond et secret, en toute discrétion. Kohan se définit d'ailleurs davantage lui-même comme un « enseignant qui écrit⁴⁸⁶ ». C'est ainsi qu'il confie aux lecteurs, dans son hommage au romancier Gabriel Báñez:

⁴⁸⁵ Martín KOHAN et Alejandra LAERA, « Echeverría, un héroe sin tumba », *Todo es historia* N°458, septembre 2005, p. 74.

⁴⁸⁶ Seconde rencontre avec l'écrivain.

Para mí un escritor de veras es el que entiende hasta qué punto la literatura se relaciona siempre con el fracaso y transcurre siempre en lo desapercibido, incluso, o sobre todo, cuando tiene “éxito” o cuando gana “notoriedad”⁴⁸⁷.

Voilà donc, face à trois personnages mythifiés par la société argentine, trois différentes modalités de désarticulation. Rappelons également comment Miguel remet en question la nationalité argentine de Carlos Gardel dans *La pérdida de Laura* – et ce passage que je n’avais pas eu l’occasion d’évoquer :

De todas formas, tuve que reconocer que tampoco quedándome en la cama lograría eludir lo que ahora era una especie de tango que hablaba sobre la noche en la avenida Corrientes, siendo para mí un motivo de definitivo desvelamiento el hecho de que quien cantaba dijera “Corrientes” y “noturna”, en pleno estribillo de la canción.

“Es nuestro, es argentino, es inmortal; cada día canta mejor”, decía la voz de un locutor, mientras de fondo los pollitos otra vez clamaban rapidísimo, rapidísimo⁴⁸⁸ [...].

En plus de réduire Gardel à un vulgaire chanteur qui prononce mal, Miguel narrateur emploie deux procédés que l’on a déjà vus comme participant à la démythification : d’une part il omet de le nommer et lui ôte son caractère unique, d’autre part, il le met sur le même plan que les « petits poulets » (auxquels il assimile les « voix stridentes » d’une publicité radiophonique), rapprochement qui le ridiculise en même temps qu’il renvoie à un de ses surnoms (« el Zorzal », la grive) en le diminuant.

Mais cette désarticulation mythique est loin de se restreindre aux individus, et une analyse exhaustive de toutes les formes mythiques visées dans l’œuvre kohanienne se révèle presque impossible si l’on considère le concept sous sa forme barthésienne : presque toutes ses fictions⁴⁸⁹, si ce n’est leur totalité, ont vocation, à des degrés divers, à formuler des contre-discours, à remettre en question ce qui est perçu comme universel et qui fait consensus lorsqu’il s’agit de considérer l’argentinité ou l’histoire nationale, deux éléments qui sont profondément liés. Il y aurait grand intérêt à consacrer une thèse entière à l’entreprise de démythification menée par Kohan, et qui pourrait se présenter sur le modèle des *Mythologies* de Roland Barthes ; je tenterai seulement d’identifier quelques mythes, et brièvement. Il faut avouer, en ce sens, que l’auteur nous facilite la tâche, avec la clarté qui caractérise ses réponses au cours des différents entretiens.

⁴⁸⁷ Martín KOHAN, «La muerte de un escritor », *Perfil* [en ligne], 17 juin 2009. URL: http://www.perfil.com/contenidos/2009/07/17/noticia_0040.html.

⁴⁸⁸ *La pérdida de Laura*, *Op. cit.*, p. 31.

⁴⁸⁹ On ne traitera pas ici des chroniques, même si certaines s’inscrivent en continuité avec ce questionnement d’une société argentine mythificatrice – et ce, jusque dans des formes capillaires (pour reprendre un terme qu’il emploie à plusieurs reprises) de la mythification : voir à ce sujet le jugement sévère contre les « divas » (Susana Giménez, Moría Casán) : « Ya sabemos de qué están hechas nuestras divas: una base rugosa de vulgaridad y de incultura, untada luego con capas y capas de dinero. ». Martín KOHAN, « Últimos índices de pobreza », *Perfil* [en ligne], 20 mai 2011. URL: http://www.perfil.com/ediciones/2011/5/edicion_573/contenidos/noticia_0005.html.

Le mythe argentin du « vainqueur moral » est ainsi nettement identifiable dans cinq sous-mythes (j'utilise l'expression non dans l'intention de les dévaloriser, mais pour rendre l'idée de plusieurs figures mythiques chapeautées par un mythe-« principe ») dont trois sont traités dans les fictions :

[El mito del vencedor moral] es muy fuerte en nuestra cultura, porque nos pensamos como un país privilegiado que siempre pierde. Esta figura la trabajé con San Martín en la entrevista de Guayaquil: Bolívar es el héroe latinoamericano de la independencia y San Martín es el vencedor moral, es el que no tuvo ambición de gloria y el que supo dar un paso al costado⁴⁹⁰. El argentino pierde en los hechos y gana moralmente, como en Malvinas. Firpo-Dempsey es un momento de esta saga que yo armaría, y que incluye Malvinas: perdimos la guerra, pero las islas son nuestras.

[Silvina Frieria] –Se podría llevar esta idea a la literatura: a pesar de que Borges fue siempre candidato al Nobel y no lo ganó, aparece como un vencedor moral.

–Sí, lo candidateaban cada año y lo postergaban. La idea es que a Borges no lo dejaron ganar el Nobel, y por eso es para los argentinos un vencedor moral. Así como Maradona es el héroe nacional del fútbol, Borges es nuestro héroe en la literatura, pero despejado de su Nobel⁴⁹¹.

Le mythe du vainqueur moral, en plus d'être une figure à laquelle les Argentins s'identifient et qui se renouvelle sans cesse dans les incarnations citées⁴⁹², est une façon d'expliquer la destinée du pays : l'Argentine est faite pour la grandeur, mais une fatalité s'acharne à la faire tomber (« un país privilegiado que siempre pierde »). María Cristina Pons, dans son essai *Delirios de grandeza. Los mitos argentinos : memoria, identidad, cultura* considère ce mythe – dont elle ne conteste pas, d'ailleurs, la vérité historique – comme symptomatique d'un échec du peuple argentin à se définir, et dont tout le « complexe mythique » serait même une illustration :

... un complejo mítico que habla de un país fundado en la fisura, polarizado desde sus orígenes, y que no ha llegado a articular una idea unitaria de qué tipo de nación se quiere construir o qué entendemos por nación. [...] Se llegó a pensar, incluso, que somos el ejemplo de oportunidades perdidas. Sea cierto o no, en nuestros delirios de grandeza aspiramos a todo, pero [...] a nosotros ya nos bombardearon, tenemos nuestros desaparecidos, nos quitaron toda la plata y volvimos a ser el trasero del mundo [...]. El mito aparece llenando el vacío de una visión dicotómica, o curando las heridas de un país fundado en la fisura de una polarización irreductible, y con un destino de grandeza al que no se resigna a abandonar⁴⁹³.

⁴⁹⁰ Martín KOHAN, « El enigma de Guayaquil : el secreto de la Argentina », *Variaciones Borges* N°16, 2003. URL : <http://www.borges.pitt.edu/documents/1603.pdf>

⁴⁹¹ Silvina FRIERA, « Prefiero recuperar las antinomias », *Op. cit.*

⁴⁹² Et dans cette autre: Gastón Gaudio, joueur de tennis auquel Kohan consacre une chronique en 2009: « Podría ganarlo todo, sí, porque derrocha talento, pero después va y lo pierde todo. [...] Es esta combinación impar la que que lo consagra en definitiva como el jugador más argentino de todos los tiempos. », « Destello de lucidez », *Perfil* [en ligne], 20 février 2009. URL: http://www.perfil.com/contenidos/2009/02/20/noticia_0042.html

⁴⁹³ María Cristina PONS et Claudia SORIA (dir.), *Delirios de grandeza. Los mitos argentinos : memoria, identidad, cultura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2005, p. 20-21 et p. 34. L'analyse des auteurs se divise en deux sortes de mythes: les figures mythiques (Carlos Gardel, Che Guevara, Evita, Maradona, les femmes du tango), les espaces et rituels mythiques (Buenos Aires, le Sud, l'*asado porteño*).

La dichotomie évoquée par María Cristina Pons traduit donc un *versus* très prononcé, dans la mentalité argentine, entre ce qui devrait être (la destinée de grandeur) et ce qui *est*, dans la réalité (les échecs et crises constants). Cette vision ferait du mythe du vainqueur moral le plus essentiel de tous, le plus constitutif de l'identité argentine⁴⁹⁴ – et on voit encore une fois à quel point l'antagonisme est la façon la plus sincère, intellectuellement, d'aborder la question de l'identité nationale. Je disais que trois des cinq incarnations de ce mythe (Firpo, San Martín, la guerre des Malouines, Borges, Maradona) sont traités dans les fictions, mais en réalité, ce n'est pas en tant que « vainqueurs moraux » qu'ils apparaissent démythifiés. Borges, on le verra à travers l'analyse sur l'intertextualité, est un cas à part, n'étant pas touché par la désarticulation, encore moins par l'ironie. Si l'on prend l'exemple de Firpo, il semble que le mythe du vainqueur moral ne soit pas remis en question, au contraire, puisque la description de sa chute au ralenti ne cesse de souligner l'étourderie de l'arbitre, et donc l'injustice de la défaite. Si Firpo est en quelque sorte démythifié, c'est plutôt dans son héroïcité, tout court. Il se passe la même chose pour San Martín, dont la qualité de vainqueur moral n'est pas abordée par la fiction mais dans *Narrar a San Martín* (c'est la rencontre de Guayaquil dont parle Kohan ci-dessus) qui tend de son côté à confirmer la validité de cette image. Quant à la guerre des Malouines, elle est passée sous silence, et si le silence nie le caractère épique, on ne dispose pas, en revanche, de moyens de savoir ce qu'il en est de la « victoire morale ». Il semble bien qu'au sein de l'univers kohanien, le mythe du vainqueur moral résiste donc à la démythification ; ce caractère indémythifiable vient probablement du fait que la figure est fondée sur le principe dichotomique, et que la dichotomie est profondément porteuse de vérité pour Kohan.

Si nous pensons à d'autres mythes traités par la fiction, le Collège National s'impose aussi, en tant qu'institution mythique et même qu'une « usine à mythes⁴⁹⁵ » ; mais nous aborderons cette question au moment de parler de *Juvenilia* de Miguel Cané, classique de la littérature argentine et dont l'histoire se déroule au sein du Collège à ses débuts. En effet, *Ciencia morales* est tout autant une confrontation avec le mythe de l'institution qu'un dialogue avec le mythe littéraire.

Je voudrais en citer un dernier, plus nettement démythifié, pour clore cet aperçu sur la désarticulation du mythe : celui du « machito argentino », qui, bien que l'auteur ne le définisse jamais en ces termes, représente une figure faite d'une série de discours qui traversent les générations et sont assez significatifs de la culture argentine. Kohan évoque la sensibilité féminine

⁴⁹⁴ Et dont le « mythe de l'éternel échec » serait une variante, voir José Pablo FEINMANN, *El mito del eterno fracaso*, Buenos Aires, Legasa, 1985.

⁴⁹⁵ Diego SASTURAIN, *Op. cit.*

à l'œuvre dans *Ciencias morales* comme une « réactivité au machisme », que son père a tenté de lui inculquer pendant toute son enfance :

Si bien nunca había aparecido, como decís, un trabajo sobre la subjetividad femenina, creo que hay algo que puede estar comunicado con esa zona de la que hablábamos antes, que es mi reactividad al machismo, que es algo en lo que yo sí fui formado fuertemente. Puede ser que yo tenga esos anticuerpos femeninos producto de las vacunas de machismo que me inyectaron una y otra vez entre mis 11 y mis 19 años. Repetían y aumentaban la dosis porque veían que no me hacía efecto⁴⁹⁶.

Cette figure de « machito argentino » (« [María Teresa] es la contracara del buen machito argentino⁴⁹⁷ »), on la voit reproduite dans *La pérdida de Laura*, et elle est présentée sous une forme nettement nauséabonde. Contre une approbation assez large, au sein de la société argentine, des valeurs machistes, le récit montre tout ce qu'elles impliquent en termes de violence (le « buen machito » ne peut pas laisser son frère tomber dans la « déviance », il faut le redresser, et c'est avec des coups qu'il comprendra), de misogynie (on se rappelle le discours de Raúl et du Negro Medina sur les femmes, réduites à leurs « tetas y culos »), de vulgarité.

On peut donc parler d'une proposition de résistance contre les figures mythiques, qui se dégage de l'œuvre kohanienne dans son ensemble – ou plutôt, puisque l'on a vu qu'au moins un élément du complexe mythique se révèle indémythifiable (celui du « vainqueur moral »), on a affaire à une position distante, analytique, face à toute instance mythifiée. C'est en cela que cet aspect de l'œuvre s'inscrit en continuité avec la valorisation de l'antagonisme, puisque les mythes sont les résultats de discours d'autorité, politiques, sur la manière dont il faut se percevoir comme Nation. Kohan propose ainsi, constamment, l'idée d'une nécessité du contre-discours, de la contre-autorité.

Et les mythes étant des significations élaborées, entre autres, par des textes, il s'agit maintenant d'aborder la dimension plus proprement littéraire de cette question de l'antagonisme : celle d'un dialogue avec les textes (et notamment les textes fondateurs de la littérature argentine).

⁴⁹⁶ Julieta VITULLO, *Op. cit.*

⁴⁹⁷ *Ibid.*

B. La fécondité littéraire de l'antagonisme

1. La pratique hypertextuelle, entre reconnaissance d'une filiation et volonté d'émancipation

*Ainsi s'accomplit l'utopie borgésienne d'une Littérature en transfusion perpétuelle
– perfusion transtextuelle –, constamment présente à elle-même dans sa totalité
et comme Totalité, dont tous les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres sont un vaste Livre,
un seul Livre infini⁴⁹⁸.*
Gérard Genette

La question de l'antagonisme ou de la contre-autorité, thématiquement représentée comme discours politique, a son pendant littéraire : la relation intertextuelle et surtout hypertextuelle. Comme le développe Julio Premat dans son essai *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, l'auteur n'est jamais « seul ni isolé », il écrit *en réaction* à d'autres figures – et notamment à des figures d'autorité, et ce à plusieurs niveaux :

Se es autor frente a, con respecto a, en reacción a, en contradicción a alguien o algo. Axioma que se cumple desde la sociología (se es autor en relación con presupuestos del mercado, del campo literario y de sus figuras dominantes), desde el psicoanálisis (en relación con figuras paternas, referenciales, o con una identidad genérica : ser autor, ser autora), desde la historia literaria (relación con el panteón establecido, con el canon, con los centros dominantes de una cultura, con la definición masculina de la autoridad de escritura⁴⁹⁹).

Les trois types de contextes relevés par Julio Premat et dans lesquels s'inscrit forcément tout acte d'écriture ont ceci de commun qu'ils tendent à fixer des normes, des entités dominantes qui s'imposent presque d'elles-mêmes et face auxquelles l'écrivain doit opter entre la soumission ou l'insoumission. C'est le troisième domaine qui m'intéressera le plus, même s'il faut garder à l'esprit que ces catégories ne sont pas étanches (le rapport littéraire à Borges, par exemple, n'étant peut-être pas complètement étranger à un rapport psychanalytique). C'est donc ici qu'entrent en jeu les notions d'intertextualité et d'hypertextualité, d'autant plus que Martín Kohan, à maintes reprises – et même, pourrait-on dire, constamment, bien qu'à des degrés divers –, dialogue avec

⁴⁹⁸ Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 559.

⁴⁹⁹ Julio PREMAT, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, coll. « Tierra firme », 2009, p. 27.

des textes antérieurs à travers ses fictions. Et, bien souvent, c'est avec des textes qui font autorité au sein de la littérature argentine qu'il choisit de dialoguer.

Afin d'observer les différentes modalités qui vont de l'irrévérence à un rapport d'enrichissement du texte-source qui ressemble fort à un hommage aux pairs (pour ne pas dire « pères ») littéraires (et qui par conséquent complexifie et nuance l'idée d'une contre-autorité), j'emprunterai à Gérard Genette sa typologie. Ce travail permettra de confirmer à quel point la vision et la pratique kohaniennes de la littérature sont proches de la posture structuraliste qui a développé le concept d'intertextualité (je cite Sophie Rabau) : « Le texte littéraire ne doit pas se comprendre en fonction d'objets extérieurs (le monde, la société, l'auteur) mais comme l'élément d'un vaste système textuel⁵⁰⁰. ». Les affinités entre Kohan et cette manière d'interpréter le texte apparaissent clairement : lorsqu'il dit ne pas mettre son écriture au service du référentiel, la posture implique que ses fictions ne doivent pas être lues en fonction du monde ni de la société ; lorsqu'il affirme n'avoir aucune espèce d'intérêt à donner une teinte autobiographique à ses romans, il invite à ne pas comprendre ses textes en fonction de l'auteur. L'intertextualité a donc en réalité deux fonctions : non seulement définitoire, mais aussi « opératoire », puisqu'elle sert aussi bien « à définir la littérature [qu']à analyser les procédés littéraires⁵⁰¹ ». Pour en revenir à Genette, je propose de considérer, parmi les cinq types de « transtextualité⁵⁰² » qu'il établit, ceux d'« intertextualité » et d'« hypertextualité⁵⁰³ ». Le premier se caractérise par « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. ». Il en distingue trois formes : la citation, le plagiat et l'allusion. Quant à l'hypertextualité, qui nous occupera majoritairement, il la définit ainsi : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire⁵⁰⁴. ». En d'autres termes, Genette invite à « pos[er] une notion générale de texte au second degré [...] ou texte dérivé d'un autre texte préexistant⁵⁰⁵ », par « transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons

⁵⁰⁰ Sophie RABAU, *Op. cit.*, p. 15.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁰² « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». Gérard GENETTE, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

⁵⁰³ En laissant donc de côté les questions paratextuelles, métatextuelles et architextuelles, même si les deux premiers auront un rôle qu'il conviendra de relever.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 13.

imitation⁵⁰⁶ [...] ». Voilà qui nous donne une idée de l'ampleur de la dimension hypertextuelle dans l'œuvre de Kohan, qui, partout, renvoie de mille et une manières aux textes fondateurs de la littérature argentine (pas uniquement, on le verra). Certaines fictions annoncent d'ailleurs dès leur titre des rapports de type hypertextuel (« Una pena extraordinaria » cite explicitement un vers du *Martín Fierro* de José Hernández, *Los cautivos* renvoie à *La cautiva* d'Esteban Echeverría). De plus, l'auteur, en tant que critique littéraire et chroniqueur, témoigne constamment d'une pensée profondément imprégnée des classiques, non seulement parce qu'il lui arrive d'en faire des commentaires critiques explicites⁵⁰⁷, mais également, dans ses chroniques, lorsqu'il interprète l'actualité à la lumière d'œuvres littéraires⁵⁰⁸. Une telle imprégnation des œuvres canoniques laisse à penser que, même à un niveau inconscient, un certain nombre d'éléments caractéristiques de ces œuvres (une atmosphère, un personnage, une structure narrative, ou, encore plus difficile à déceler, un style) nourrissent l'écriture de l'auteur et se retrouvent entre ses lignes. Dès lors, le recours à la typologie de Genette me permet de cibler quelque peu l'analyse : si j'utilisais la théorie globale d'intertextualité, il serait en effet très difficile, voire impossible de fixer des limites à ce travail. Et ce, d'autant plus si l'on part du principe, avec Barthes, que « tout texte est un intertexte », autrement dit :

[D']autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui des morceaux de code, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langage sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui⁵⁰⁹.

Cette pénétration est d'autant plus active que Kohan est pétri de littérature, se révélant lecteur constant – et lecteur qui avoue ne jamais lire sans crayon à la main, prêt à souligner et à commenter, détail qui pose déjà une attitude déterminée vis-à-vis du texte, une attitude

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁰⁷ Comme *El matadero* d'Esteban Echeverría, Martín KOHAN, « Las fronteras de la muerte » in Martín KOHAN et Alejandra LAERA (comp.), *Las brújulas del extraviado : para una lectura integral de Esteban Echeverría*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006, p. 171-204.

⁵⁰⁸ « En un sentido específicamente semiótico, la visión onírica de la vaca suelta en medio de la autopista urbana es la más real de las postales posibles de la Argentina real de finales de 2008. Esteban Echeverría ya lo escribió en las páginas de *El matadero*, se supone que hacia 1840. », Martín KOHAN, « El mal de la vaca loca », *Perfil* [en ligne], 26 décembre 2008. URL: http://www.perfil.com/contenidos/2008/12/26/noticia_0030.html

« Giménez cree referirse al servicio militar obligatorio, pero en verdad está apuntando a la leva forzada: eso que leímos en el *Martín Fierro* de Hernández: que el delito se castiga con la incorporación obligada a las tropas regulares. Menem por su parte imagina un escenario de guerras civiles, como si habitara algún capítulo de *Facundo* de Sarmiento, etc. », Martín KOHAN, « Dos propuestas », *Perfil* [en ligne], 3 avril 2009. URL: http://www.perfil.com/contenidos/2009/04/03/noticias_0036.html

⁵⁰⁹ Roland BARTHES, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, cité par Sophie RABAU, *Op. cit.*, p. 59.

d'appropriation, comme le dit si bien Antoine Compagnon : « Le soulignement marque une étape dans la lecture, il est geste récurrent qui paraphe, qui surcharge le texte de ma propre trace. Je m'introduis entre les lignes muni d'un coin, d'un pied-de-biche ou d'un poinçon qui fait éclater la page ; je déchire les fibres du papier, je souille et je dégrade un objet : je le fais mien⁵¹⁰. »

On assiste donc avec cet écrivain archi-lecteur, à côté de certains textes qui renvoient à d'autres aisément repérables (puisqu'ils sont canoniques), à une « dissémination » de « formules [...] dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques⁵¹¹ ». Car – je poursuis avec Barthes – « c'est tout le langage antérieur et contemporain qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination [...] ». Ainsi, ce sont parfois des noms d'auteurs pour lesquels Kohan a une prédilection particulière, que l'on peut repérer sous la forme de certaines atmosphères, de certains traits de caractères de personnages⁵¹² – mais seulement grâce à ces indications disséminées au cours des entretiens, ou au hasard de nos lectures. Ainsi, on retrouve chez le narrateur de son dernier roman, *Bahía Blanca*, quelque chose du caractère obsessionnel, tout au bord de la psychose, du narrateur de *La novela luminosa*⁵¹³ de Mario Levrero (qu'il dit admirer dans des entretiens qui ne concernent pas précisément ce roman), ou chez Alfano, quelque chose des personnages perdants de Gustavo Ferreyra (*El desamparo*⁵¹⁴). Pour citer un autre cas d'intertextualité manifeste, voici ce que l'auteur dit avoir eu à l'esprit en écrivant *Ciencias morales*, lorsqu'on l'interroge sur les résonnances possibles avec d'autres œuvres ayant pour toile de fond les expériences de collégiens :

Es probable que, de manera nada premeditada, hayan gravitado los cuentos de irlandeses, de Rodolfo Walsh, o *Un dios cotidiano*, de David Viñas. Pero el bigotito de Biasutto también se parece al del profesor de *The Wall*, la película de Alan Parker y Pink Floyd. “Una variación sobre Malvinas”

Étant bien consciente du caractère restreint du travail suivant, je me limiterai donc à deux cas d'allusion, quatre cas de plagiat ou quasi-plagiats et cinq cas d'hypertextualité (et, s'agissant de ces

⁵¹⁰ Antoine COMPAGNON, *La Seconde Main ou le travail de citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 20.

⁵¹¹ Roland BARTHES, « Texte (théorie du) », *Op. cit.*, p. 59.

⁵¹² Beatriz Sarlo lisant *Cuentas pendientes* évoque les résonnances suivantes : « Viene al recuerdo Italo Svevo, e inmediatamente se lo descarta. Esta novela no es melancólica. Viene a la memoria Beckett, y parece más adecuado: el mundo en pedazos del irlandés, los hombres postrados, encastrados en sus agujeros, prisioneros de sus cuerpos, al borde de la muerte pero sobreviviendo con obsesión sádica en un final de juego donde no queda ninguna dignidad, ni el recuerdo de haber sido mejor en otros tiempos. Con *La novela luminosa*, de Mario Levrero, *Cuentas pendientes* tiene también una zona en común, visitada por sensibilidades muy diferentes. ». Beatriz SARLO, « Lo blando y lo podrido », *Op. cit.*

⁵¹³ Mario LEVRERO, *La novela luminosa*, Buenos Aires, Mondadori, 2008.

⁵¹⁴ Gustavo FERREYRA, *El desamparo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

derniers, en renonçant à traiter de la « transformation complexe » qui consiste à imiter un style, bien que j'aie évoqué cet aspect dans le cadre de *El informe*, avec les envolées lyriques dont faisait preuve Alfano et qui imitaient le style propre au romantisme argentin).

Les cas d'hypertextualité que j'évoque sont des dialogues qui s'établissent pour la plupart avec des œuvres majeures de la littérature argentine, qui ont un rôle fondateur dans la construction de l'identité nationale (Echeverría, José Hernández, Miguel Cané) ou dont l'auteur est considéré comme père de la littérature nationale et même universelle (Borges). Il s'agit d'œuvres canoniques, ou, autrement dit, qui font autorité. Harold Bloom en propose une définition :

[H]e intentado enfrentarme directamente a [la] grandeza [de estos escritores] : preguntar qué convierte al autor y las obras en canónicos. La respuesta, en casi todos los casos, ha resultado ser la extrañeza, una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña⁵¹⁵.

Conjointement à l'idée d'originalité, on retrouve dans la définition de Bloom un caractère commun entre le canon littéraire et le mythe, dans sa capacité – dans certains cas – à s'imposer comme quelque chose de naturel, et même plus que cela : l'expression « il nous assimile » donne l'impression que l'on est dévoré par lui, qu'il nous englobe dans son propre univers. Cette approche de Bloom me donne l'occasion d'évoquer quels types de rapport peut impliquer l'hypertextualité lorsqu'il s'agit de la relier avec la question de l'autorité, notamment parce que l'antagonisme jouit, dans sa théorie, du même statut essentiel que celui que l'on a mis en lumière plus haut. En effet, il envisage la contre-autorité comme extraordinairement féconde en littérature, et même déterminante dans la naissance des génies. C'est ce que suggère cet éloge de la compétition en littérature :

En la actualidad, nuestras instituciones educativas están atestadas de resentidos idealistas que denuncian la competencia tanto en la literatura como en la vida, pero, según todos los antiguos griegos, estética y agonística son una sola cosa [...]. Todo Platón, como vio el crítico Longino, procede del incesante conflicto del filósofo con Homero. [...] A los escritores contemporáneos no les gusta que les digan que deben competir con Shakespeare y Dante, y aun así esa lucha fue lo que llevó a Joyce hasta la grandeza⁵¹⁶ [...].

Cette idée d'une richesse de la confrontation présente une grande similitude avec ce que j'évoquais à la suite des théoriciens du conflit, de l'antagonisme comme moyen privilégié de s'affirmer, de se définir. Deuxièmement, cette vision nous mène à nous demander dans quelle

⁵¹⁵ Harold BLOOM, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 21.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

mesure les différentes relations de Kohan avec les textes fondateurs, qui se manifestent dans les rapports d'intertextualité et d'hypertextualité que nous verrons, s'inscrivent dans cette idée relativement active, sinon agressive, d'une confrontation – la première impression étant plutôt qu'il s'agit davantage d'une reconnaissance de filiation qu'une lutte contre les canons, même si tout n'est pas si simple. En d'autres termes, le principe antagoniste qui régit les rapports humains opère-t-il de façon similaire dans les rapports entre les textes ? Peut-on parler d'« irrévérence » à la manière de Borges, qui invite les écrivains argentins dans son « *El escritor argentino y la tradición* » à entretenir des rapports avec la littérature occidentale, dans sa dimension canonique, seulement dans la mesure où ils leur permettent de « manier tous les thèmes européens, les manier sans superstition, avec une irrévérence qui peut avoir, qui a déjà, d'heureuses conséquences⁵¹⁷. » ? L'antagonisme est d'ailleurs un principe moteur de ses essais, où il *s'inscrit* constamment *contre* – Michel Lafon emploie le terme de « machine de guerre » pour évoquer « *El escritor argentino y la tradición* » : « une admirable machine de guerre contre la bêtise (Flaubert hante les pages de *Discusión*), contre le nationalisme, contre l'intolérance⁵¹⁸ ».

La question de l'autorité est donc cruciale, elle est même un corollaire tout naturel de la pratique intertextuelle, comme le dit Sophie Rabau :

Devant toute pratique intertextuelle, se pose intuitivement la question de sa légitimité : ai-je le droit de m'emparer du texte qui appartient à Homère et ai-je le droit de me moquer d'un chef d'œuvre ? Puis-je faire mien le texte de l'autre et jusqu'à quel point ? Dans les deux cas se pose la question de l'autorité du texte, en termes d'appartenance d'abord – à qui, à quel auteur appartient-il ? – en terme de prestige culturel ensuite – peut-on respecter le texte de l'autre quand on le réécrit ou toute transformation n'est-elle pas sacrilège⁵¹⁹ ?

Si nous suivons la logique de Martín Kohan, la réponse est qu'il n'est aucunement nécessaire de s'encombrer de la notion d'appartenance attachée à celle du texte (Borges, d'ailleurs, propose son radical « Pierre Menard » comme illustration poussée à l'extrême de « faire mien le texte de l'autre⁵²⁰ ») . Son propre rapport à ses écrits pourrait être un premier indice de cette conception, car il souligne l'importance de tout ce qui échappe à la volonté de l'auteur ; il dit même se réjouir lorsque des lecteurs interprètent ses romans d'une façon qui puisse le surprendre, lui ; par ailleurs,

⁵¹⁷ Cité dans Daniel ATTALA, Sergio DELGADO et Rémi LE MARCHADOUR (dir.), *L'écrivain argentin et la tradition*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Mondes Hispanophones, 2004, p. 9.

⁵¹⁸ Michel LAFON, *Ibid.* (Introduction de l'ouvrage), p. 13.

⁵¹⁹ Sophie RABAU, *Op. cit.*, p. 135.

⁵²⁰ « Pierre Ménard est, exemplairement, celui qui réécrit et celui qui ouvre la littérature à tous les possibles quand il suggère – ou plutôt quand le narrateur, sous son invocation, suggère – d'en expulser définitivement l'autorité de l'auteur et celle de l'histoire, soit d'expurger la littérature de la littérature et de multiplier ainsi les relectures qui fondent les textes envisagés en autant de réécritures. », Michel LAFON, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990, p. 53.

d'une manière qui ne nous surprendra pas, il considère qu'une fois imprimé le livre ne lui appartient plus. Deuxièmement, si l'on considère la dimension canonique des textes qu'il réécrit ou transforme, et leur caractère mythique, les conceptions barthésienne et kohanienne reviendraient à voir ces textes comme des systèmes sémiologiques habitant l'imaginaire collectif, et donc en quelque sorte appartenant à chacun d'entre nous. Quant au fait de respecter ou non le prestige culturel de tel ou tel hypotexte, on sent bien, au vu de tout le travail qui précède, que ce n'est pas une posture privilégiée par l'auteur lorsqu'il s'agit de se confronter à la tradition, à la convention, à tout objet de vénération collective. La posture est-elle différente si l'objet en question est littéraire ? Sans doute est-elle moins monolithiquement ironique, plus ambivalente.

a) Les allusions

Je propose deux exemples d'allusion, l'une brève et assez aisément identifiable, l'autre plus diffuse : la première est un morceau de phrase d'Alfano, qui renvoie à un vers de l'hymne national argentin, et que nous avons déjà entrevue plus haut ; la deuxième consiste en un motif de *La pérdida de Laura*, le gris-vert, qui renvoie de façon diffuse à l'œuvre de Virginia Woolf. Voyons comment tous deux témoignent d'un procédé « moins explicite et moins littéral » que la citation et le plagiat, et se révèlent être des « énoncé[s] dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre ».

Je n'oublie pas celle à Walter Benjamin (auteur avec lequel Kohan se sent des affinités, comme en témoigne notamment son essai *Zona urbana*) avec *La pérdida de Laura*, allusion d'ordre paratextuel, puisqu'il faut y entendre « la pérdida *del aura* » : mais j'ai déjà mentionné en quoi consiste cette « perte » à l'occasion du commentaire de « El arte de la fotografía ». Je me contenterai donc d'ajouter que le roman met en scène, en particulier avec les passages sur la télévision, une exacerbation de la perte de l'aura impliquée par le développement des sociétés industrielles : les images du zapping se répètent à l'infini, la machine télévisuelle ne cesse de tourner et ce qu'elle représente perd tout sens à force de répétition.

Un león ibérico no-rendido a sus plantas

Citons donc Alfano, qui fait l'éloge de l'armée espagnole en utilisant des termes de l'hymne national argentin :

Con denuedo, sin embargo, doctor Vicenzi, y sabrá usted entender que me emocione al decirlo, ya que hay sangre peninsular corriendo por mis venas, con denuedo, sin embargo, le decía, combatieron los hombres de Burgos. [...] Aún invicta flameó, doctor Vicenzi, por ende, la secular bandera de Burgos, en aquella jornada, la quinta del cuarto mes del año mil ochocientos dieciocho. Secular bandera que, laureada, flameó también, y prepárese usted para dejarse recorrer por un escalofrío, en la gloriosa batalla de Baylén, cuando *el león ibérico, lejos de rendirse bajo las enemigas plantas*, se irguió enhiesto y triunfal frente a los ejércitos napoleónicos, lo cual, nadie mejor que usted, doctor Vicenzi, un adalid de la historia, para advertirlo, no es moco de pavo, o poco decir⁵²¹.

Alfano, qui, je le rappelle, raconte l'histoire/Histoire de l'indépendance argentine selon le point de vue des Espagnols, fait ici l'éloge de la force ibérique en décrivant le « bataillon héroïque » de Burgos qui, au moment auquel il fait allusion, a participé à dix-huit batailles sans jamais perdre. L'une d'elles se trouve être la bataille de Bailén (1808) contre les forces napoléoniennes, dans laquelle San Martín se distingue par son courage (« en Baylén, según se sabe de sobra, se destacó la gloriosa figura de nuestro eterno Libertador, Dios guarda su alma y la catedral de Buenos Aires su corazón, quien [...] obtenía una gloriosa medalla, y un ascenso ») : évidemment, cette mention participe à la désarticulation du mythe : Alfano rappelle qu'avant d'être le grand Libérateur de l'Argentine, il a combattu dans le camp ibérique, avec la même envie et le même courage dont il fera preuve plus tard. L'irrévérence ne s'arrête pas là, et prend appui sur l'allusion que je propose d'observer : le passage en italiques renvoie au quatrième vers de l'hymne national, à la première strophe (dans sa version originale de 1813⁵²²) :

Se levanta a la faz de la tierra
Una nueva y gloriosa Nación,
Coronada su sien de laureles,
*Y a sus plantas rendido un león*⁵²³.

Quant à l'adjectif « ibérico » accolé à « león » dans le texte d'Alfano, on le retrouve à la sixième strophe :

El valiente argentino a las armas
Corre ardiendo con brío y valor,
El clarín de la guerra, cual trueno,
En los campos del Sud resonó.
Buenos Aires se pone a la frente
De los pueblos de la ínclita Unión,
Y con brazos robustos desgarran
Al ibérico altivo león.

⁵²¹ Martín KOHAN, *El informe*, *Op. cit.*, p. 14.

⁵²² Vicente LÓPEZ y PLANES (paroles) et BLAS PARERA (musique), *Op. cit.*

⁵²³ *Ibid.*

Ainsi, l'hymne, vecteur puissant d'orgueil et de construction de l'identité nationale, est complètement détourné de sa fonction glorificatrice du peuple argentin : tandis que les paroles de Vicente López y Planes évoquent la férocité espagnole (« No los veis [...] arrojarse con saña tenaz », quatrième strophe) et sa vilenie (« el vil invasor », cinquième strophe) à travers la métaphore du lion (d'autres locutions sont à relever, comme « los fieros tiranos », troisième strophe, « estos tigres sedientos de sangre », cinquième strophe, « el fiero opresor », septième strophe), le lion apparaît dans le texte d'Alfano comme symbole de force et de gloire. Ce même lion, qui dans la première strophe de l'hymne se rend en s'inclinant vers le sol (« a sus plantas » signifiant « à ses pieds », les pieds étant ceux des Argentins) et plie la tête sous le bras argentin (« aquí el brazo argentino triunfó, / aquí el fiero opresor de la Patria / su cerviz orgullosa dobló », septième strophe), se redresse triomphalement dans la description d'Alfano : « se irguió enhiesto y triunfal ». Certes, le faux historien souligne la force espagnole pour, à d'autres moments, glorifier encore davantage l'armée argentine, puisqu'elle parvient à vaincre un si grand ennemi ; mais à cet instant précis, il montre un réel enthousiasme pour le camp espagnol. Il le dit lui-même : « hay sangre peninsular que corre por mis venas ». On peut se demander si le « sang péninsulaire » auquel il fait allusion renvoie à la nationalité de ses parents ou à ses aïeux directs, ou à la logique historique qui fait de tous les Argentins des fils d'Espagnols (San Martín est le Père de la Patrie, or ses parents sont espagnols, les Argentins sont donc petits-fils d'Espagnols), ce qui représenterait une énième provocation. D'autre part, les « plantas » qui renvoient dans l'hymne aux pieds des Argentins triomphants, sont affublées dans le « rapport » d'Alfano de l'adjectif « ennemies » : non seulement le rédacteur souligne encore une fois sa partialité (en faveur des Espagnols contre Napoléon) mais il inverse le rapport établi par l'hymne, dans laquelle l'ennemi est le lion malfaisant. Ce procédé correspond donc bien à la définition de l'allusion selon Genette : si la locution « el león ibérico » ne surprend pas particulièrement, surtout si on prend en compte la prédilection d'Alfano pour les métaphores, on comprendrait en revanche difficilement « las enemigas plantas » dans le sens de « les pieds ennemis » sans connaître le vers de l'hymne consacré au lion. En effet, on ne dit jamais en espagnol « rendirse a sus plantas » mais « rendirse a sus pies », et le premier réflexe du lecteur est de penser à « planta » dans le sens de « plante » comme végétal.

Au rapport intertextuel avec l'hymne national, il faut ajouter celui qui s'établit avec une autre œuvre : en l'occurrence, un roman d'Oswaldo Soriano intitulé *A sus plantas rendido un león*⁵²⁴. Il se pourrait bien qu'en plus d'un clin d'œil, on ait affaire à un hommage de la part de l'auteur, le

⁵²⁴ Oswaldo SORIANO, *A sus plantas rendido un león*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986.

roman de Soriano s'inscrivant lui aussi contre l'idée d'une grandeur épique nationale à travers un détournement de la guerre des Malouines⁵²⁵.

Las cenizas verdes y grises de Laura Woolf

Reprenons donc l'extrait en question, déjà cité en deuxième partie :

Las cenizas eran verdes o eran grises. No se trata de que yo no lo recuerde con precisión, sino que tengo muy exactos recuerdos de que esas cenizas eran verdes, en esa caja y entre las manos de mi abuelo, como así también recuerdos, igualmente nítidos, de que las cenizas eran grises como los bordes de ese cielo en que parecía que nos hubiésemos hundido⁵²⁶.

Voilà un passage quelque peu énigmatique, qui évoque une perception duelle de la couleur ; sans doute la première phrase serait-elle passée inaperçue sans le développement ultérieur, qui s'attarde à l'explicitier : le « o » n'exprime pas l'imprécision mais l'indécidabilité entre deux options aussi authentiques l'une que l'autre. Quelques lignes plus loin, la couleur double qui caractérisait d'abord les cendres sert à décrire la pluie : « Fue una lluvia lenta y suave. Una lluvia *grisácea y verduzca* que giró en el aire dibujando, y tornando visible, el hasta entonces invisible trazado del viento » (p. 9). De toute évidence, l'évocation conjointe du gris et du vert est motivée, mais elle est difficile à interpréter. La clef de l'énigme se trouve dans le roman lui-même : c'est Virginia Lobos/Woolf. Car il faut percevoir le discours du grand-père comme un réseau de textes qui forment une cohérence entre eux (on a vu qu'ils annonçaient poétiquement le suicide du vieillard, ce que Laura est la seule à le comprendre, mais trop tard) : les récits se renvoient les uns aux autres et tous convergent d'une manière ou d'une autre vers l'eau et la mort. Ainsi, le motif vers-gris apparaît plusieurs fois dans deux romans de Virginia Woolf, qui se caractérisent justement par une forte présence de l'eau. On trouve dans *La Promenade au phare* au moins trois occurrences de vert et de gris utilisés ensemble, et qui renvoient aussi bien à un état physique qu'à un paysage, un regard, ou un tableau : « [...] une somnolence faite de *gris* et de *vert* qui, sans qu'il fût besoin de parler, les embrassait tous dans une vaste et léthargique bienveillance où flottaient la maison tout entière, le monde tout entier⁵²⁷ ». La somnolence verte et grise laisse place, trois pages plus tard,

⁵²⁵ «Al final me salió una novela de aventuras políticas en África, ambientada en plena guerra de las Malvinas. El personaje central es un cónsul argentino que se empieza a preguntar qué haría el general San Martín en su lugar. [...] El país lo inventé y no tiene ni mar: es la miseria total. Lo único que tiene es un lago con una isleta enfrente, donde está el prostíbulo. A ese país sin futuro le traspose la realidad argentina. Y la idea que seguimos teniendo de África como el fin del mundo se une con ese otro fin del mundo que son las Malvinas.», *Ibid*.

⁵²⁶ *La pérdida de Laura*, *Op. cit.*, p. 9. Je citerai désormais entre parenthèses les numéros de pages de cet ouvrage.

⁵²⁷ Virginia WOOLF, *La promenade au phare*, *Op. cit.*, p. 24. (Je souligne)

au paysage dont la couleur verte donne une teinte grise aux yeux de celle qui le regarde : « et à droite [...] s'étendaient les *dunes vertes* chargées d'herbes folles et donnant l'impression de s'enfuir vers un pays lunaire, inhabité des hommes. C'était là la vue qu'aimait son mari, dit-elle en s'arrêtant, tandis que *ses yeux prenaient une couleur plus grise*⁵²⁸ ». Sur la même page, les tableaux sont verts et gris sous l'influence d'un individu particulier : « Depuis la venue de Mr. Paunceforte, [...] tous les tableaux ressemblaient à cela, disait-elle ; ils étaient *verts et gris* avec des barques couleur citron et des femmes roses sur la plage⁵²⁹. » Tout se passe comme s'il existait une communication profonde, une contamination entre la nature, l'homme, ses sentiments et l'expression artistique. Dans *La Traversée des apparences*, les occurrences du gris-vert semblent confirmer cette prédilection – non pas qu'il n'y ait pas d'autres couleurs dans l'œuvre de Virginia Woolf, bien sûr, mais on ne trouve pas d'occurrences qui joignent plusieurs fois deux tons, comme si ces deux-là étaient inséparables dans l'esprit de l'auteur. Elles caractérisent d'abord la mer, et, encore une fois, apparaissent ainsi sous le regard de l'héroïne (comme dans la deuxième citation de *La Promenade au phare*, et comme dans l'incipit de *La perdition de Laura*) : « Elle abaissa le regard vers les profondeurs de la mer qui, légèrement remuée à la surface par le passage de l'*Euphrosyne*, restait *verte et opaque* au-dessous, de plus en plus opaque vers le fond⁵³⁰ ». Puis, le paysage terrestre : « Ce monde, quand ils se retournaient sur lui, s'aplatissait dans l'espace, jalonné *d'un vert ou d'un gris délicats*⁵³¹. » Puis, encore un paysage terrestre où les deux couleurs s'interpénètrent : « Une immense étendue se déroulait devant eux : *sables gris empiétant sur une forêt*, etc⁵³² ». On le voit, tantôt on assiste à l'impossibilité de trancher entre la réalité verte et la réalité grise (quand les deux couleurs sont séparées par la conjonction de coordination « ou », c'est le cas de l'espace de « jalonné d'un vert ou d'un gris délicat »), tantôt à une coprésence des deux (la mer « verte et opaque au-dessous », « la somnolence faite de gris et de vert », les tableaux « verts et gris »), tantôt à une influence de l'une sur l'autre (« sables gris empiétant sur une forêt », « dunes vertes » qui donne aux yeux « une couleur plus grise »). Serait-ce la prégnance du paysage britannique dans lequel est ancrée la romancière, son goût du contraste entre le ciel pluvieux et l'herbe verte ? Ou le goût du jeu sonore dans l'allitération formée par la conjonction des adjectifs « green » et « grey » ? On ne saurait trancher entre ces différentes hypothèses, et ce n'est sans doute pas

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 27-28.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁵³⁰ Virginia WOOLF, *La Traversée des apparences*, Paris, Flammarion, 1985, p. 45.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 171.

⁵³² *Ibid.*, p. 174.

grave ; toujours est-il que la perception verte et grise qu'a Laura, narratrice, des cendres et de la pluie, n'a de sens que mise en relation avec ce qui apparaît presque comme un leitmotiv de l'écriture de Virginia Woolf.

Le motif de la profondeur resserre encore davantage le lien entre l'héroïne du roman de Kohan, attirée par le fond du Río de la Plata dans la scène du quai, et les héroïnes de Virginia Woolf. Ainsi, dans *La Promenade au phare*, voici une réflexion de la protagoniste : « ce qui de nous apparaît aux autres, ce par quoi ils nous connaissent, ne représente qu'une puérile réalité. Sous cette apparence tout est sombre, tout s'étend, tout a d'insondables profondeurs. Mais de temps en temps nous montons à la surface et c'est cela qu'on aperçoit de nous⁵³³ ». Comme les héroïnes de Virginia Woolf, Laura est un personnage de la profondeur, de l'eau, voué à la mort. Les premières pages, avec ce motif gris-vert qui sur la plan référentiel ne nous dit rien, invite à concevoir le texte que l'on va lire dans sa dimension purement littéraire, et d'autant plus si on le lit rétrospectivement en suivant l'indice de Virginia Lobos. Loin de la provocation, voilà un type d'allusion qui s'apparente davantage à un hommage à la romancière britannique, et qui fait de Laura un personnage très riche, très consistant. Ce cas illustre non seulement l'intérêt de considérer « x » par rapport à « y » – le personnage gagne en substance si on le met côte à côte avec ses alter-egos woolfiens –, mais également l'impossibilité pour « x » d'exister sans « y » – Laura n'existerait pas telle quelle, et ne serait donc plus tout à fait Laura, sans le lien profond tissé par le jeu intertextuel. À ce propos, cet incipit illustre bien l'étymologie de « texte » évoqué par Roland Barthes, qui souligne le sens profond du mot texte pris dans le sens de « tissu » :

Texte veut dire *Tissu* ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel⁵³⁴ [...].

Tous les procédés intertextuels que je tente d'identifier participent, de fait, à cette définition de l'écriture comme le résultat d'un « entrelacs perpétuel ». Observons maintenant des cas plus explicites que les allusions : les plagats ou quasi-plagats selon Genette, auxquels leur nature canonique donne en réalité une valeur citationnelle.

⁵³³ Virginia WOOLF, *La Promenade au phare*, *Op. cit* , p. 90.

⁵³⁴ Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, *Op.cit.*, p. 85.

b) Les plagiats ou quasi-plagiats

Les plagiats ou quasi-plagiats que j'ai identifiés témoignent presque tous d'un retournement parodique, d'une irrévérence, car ils décontextualisent et déforment la parole de San Martín, de José Hernández ou encore d'Echeverría – paroles fondatrices, qui font autorité. Ces citations-distorsions semblent établir différents modes de contre-autorité, mais, plus encore, elles ont quelque chose de destructeur ; ne serait-ce que, comme le décrit Antoine Compagnon dans son ouvrage *La Seconde Main ou le travail de citation*, parce qu'elles témoignent, en amont, d'une pratique de lecture qui déjà découpe, interrompt, transforme, ampute, désagrège le texte :

Lorsque je cite, j'excise, je mutile, je prélève. Il y a un objet premier, posé devant moi, un texte que j'ai lu, que je lis ; et le cours de ma lecture s'interrompt sur une phrase. Je reviens en arrière : je re-lis. La phrase relue devient formule, isolat dans le texte. La relecture la délie de ce qui précède et de ce qui suit. Le fragment élu se convertit lui-même en texte, non plus morceau de texte, membre de phrase ou de discours, mais morceau choisi, membre amputé ; point encore greffe, mais déjà organe découpé et mis en réserve. Car ma lecture n'est ni monotone ni unifiante ; elle fait éclater le texte, elle le démonte, elle l'éparpille. C'est pourquoi, même si je ne souligne quelque phrase ni la déporte dans mon calepin, ma lecture procède déjà d'un acte de citation qui désagrège le texte et détache du contexte⁵³⁵.

Si toute lecture (et pas seulement la lecture active, attentive) opère déjà un découpage du texte et le fait éclater au sens où chaque lecteur s'en empare et se l'approprie, adopte un rythme personnel qui sélectionne des morceaux et en néglige d'autres, accélère ou retourne en arrière, le travail de citation apparaît comme une radicalisation de ce geste : non seulement celui qui cite s'empare du morceau choisi mais il le fait vivre autrement, lui fait dire autre chose puisqu'il le pose dans un contexte forcément différent. Le citeur ne se soumet pas au texte mais au contraire l'utilise selon son bon plaisir : on s'éloigne à grands pas de toute idée de respect de l'autorité du texte d'origine. Mais cette distorsion ne doit pas faire oublier que le morceau qui se retrouve objet de citation a, précisément, été sélectionné parmi des milliards d'autres, il a donc un statut également très valorisant. Cette ambivalence, Antoine Compagnon la reconnaît en même temps qu'il évoque l'entreprise de découpage et de désagrégation du texte. Voici la suite immédiate de l'extrait :

N'est-ce pas reconnaître que, dans un livre, il y a des phrases que je lis et d'autres que je ne lis point, la proportion entre les deux variant selon les livres, selon les jours ? Mais les phrases que je lis, celles qui m'accrochent et que j'accroche à mon tableau de chasse, assurément je les cite⁵³⁶.

Les phrases qui ont le pouvoir de « m'accrocher » et que je cite, je reconnais leur caractère unique et leur force en les citant, je reconnais leur fécondité, même quand c'est ironiquement que je les

⁵³⁵ Antoine COMPAGNON, *Op. cit.*, p. 17-18.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 18.

invoque, puisque mon seul geste montre qu'elles sont dignes de commentaire : ainsi, Kohan, en même temps qu'il reprend « Muero contento » de Cabral (rapporté par San Martín), « Una pena extraordinaria » de José Hernández (ces deux premiers exemples étant des plagiats paratextuels, pour reprendre la théorie genettienne), les Maximes adressées par San Martín à sa fille Merceditas et « la hora en que la cresta dora de los Andes » d'Esteban Echeverría, et déforme joyeusement leur sens premier, confirme leur statut mythique, leur puissance signifiante. L'attitude est donc à la fois désacralisante et sacralisante.

Muero tristísimo

J'extrais le premier exemple de plagiat – et cette mention sera très brève car il en a déjà été question plus haut – de la nouvelle « Muero contento », dont nous avons vu qu'elle démythifiait le sergent Cabral, héros de la bataille de San Lorenzo. Ce titre fait allusion à une lettre de San Martín, dont la formule consacrée aux dernières paroles du jeune grenadier est devenue légendaire. Je reproduis la lettre que San Martín adresse au Triumvirat suite à la bataille, et qui demande que l'on apporte du soutien aux veuves et aux familles des soldats morts au combat :

Como sé que tendrá V.E. en recompensar a las familias de los individuos del regimiento, muertos en la acción de San Lorenzo, o de sus reclutas, tengo el honor de invluir a V.E. la adjunta relación de su número, país de nacimiento y estado. No puedo prescindir de recomendar particularmente a V.E., a la viuda del capitán Justo Bermúdez, que ha quedado desamparada con una criatura de pecho, como también a la familia del granadero Juan Bautista Cabral, natural de Corrientes que, atravesado con dos heridas, no se le oyeron otros ayes que los de viva la patria, ¡muero contento por haber batido a los enemigos!; y efectivamente a las pocas horas falleció, repitiendo las mismas palabras⁵³⁷.

En plus de la reproduction telle quelle de la locution bien connue dans le titre de la nouvelle, on assiste à son inversion à la fin du récit⁵³⁸ – l'inversion de cette joie liée au patriotisme étant en réalité annoncée progressivement par la description de la confusion et de la détresse du personnage (que tout argentin, grâce au titre, identifie immédiatement comme étant le sergent Cabral). En effet, l'antithèse de la joie s'étend sur toute la dernière page, à travers tout le lexique de la tristesse : « una enorme congoja, una terrible pena, una desdicha imposible de medir », « tristísimo », « tristeza », « triste », « tristeza incommensurable⁵³⁹ ». Aux « mêmes mots » « répétés » jusque dans l'agonie sous la plume de San Martín font écho « quatre ou cinq mots » presque inaudibles à la fin de la nouvelle : « Sólo le queda aliento para pronunciar cuatro o cinco palabras, que apenas si se oyen : es su modesta despedida, es su página mejor. » (p. 19). Le narrateur nous laisse dans cette indétermination, et le silence nous laisse libres de choisir si les mots presque inaudibles correspondent à ceux de la légende – hypothèse envisageable, puisque le texte dit le jeune homme s'interdit de se plaindre pour ne pas être méprisé par ses camarades et par sa

⁵³⁷ San Martín, cité dans Felipe PIGNA, *Op. cit.*, p. 26.

⁵³⁸ Pour reprendre les termes genettiens, la relation paratextuelle (« la relation que [...], dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec [...] paratexte : titre, sous-titre, intertitres, etc. ») repose ici sur le principe de l'inversion. Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, *Op. cit.*, p. 8.

⁵³⁹ « Muero contento », *Muero contento*, *Op. cit.*, p. 19. Je citerai les pages de cet ouvrage entre parenthèses.

hiérarchie : « Cabral alcanza a pensar [...] que nunca jamás en la historia existió hombre que sintiera más tristeza que él en ese momento. Pero decirlo le da vergüenza. ¿Qué van a pensar de él ? Van a pensar que es una mujercita, van a pensar que es un maricón. ». Il pourrait donc, dans son derniers souffle, se forcer à prononcer les mots d'exaltation patriotique que l'on attend d'un soldat. Ou, deuxième choix, ses dernières paroles pourraient être du même ordre que ce qui est formulé plus haut : des mots de douleur et de plainte (« Mucho le duele la tetilla a Cabral. ¿La tetilla o más abajo ? [...] »). Car les seules répétitions de mots formulées par lui (pour lui-même) pendant son agonie sont « ¿dónde? ¿dónde? ¿dónde? » puis « jodido, jodido, jodido » (« qué carajo importa dónde, la cosa es que estoy jodido. Jodido y bien jodido. »). Et à l'exaltation patriotique accolée à la notion de joie selon les termes de San Martín fait écho l'indifférence du Cabral kohanien : « Le dicen que la batalla se gana. La tetilla, dice Cabral, y nadie le hace caso. ». L'allusion au mamelon (« tetilla »), dont on ne peut s'empêcher de remarquer le suffixe diminutif, remplace la poitrine (« pecho ») ou le cœur convoqués naturellement lorsqu'il s'agit de parler de courage et d'amour pour la patrie. L'allusion, pour conclure, est donc double : explicite dans le titre, et implicite (exprimée à travers son antithèse) dans le dénouement de la nouvelle.

On voit bien que dans cet exemple comme dans celui du lion ibérique d'Alfano, les procédés de l'allusion et du plagiat sont utilisés aux mêmes fins démythifiantes que celles que j'ai mises en lumière plus haut. Mais en réalité, l'auteur ne se limite pas strictement à ce simple procédé : dans les deux cas en effet, l'observation à la fois du contexte dans lequel s'inscrivent les allusions (le paragraphe consacré à la bataille de Bailén dans *El informe*, les deux dernières pages consacrées à l'agonie de Cabral dans « Muero contento ») et du contexte dans lequel s'inscrivent les expressions ciblées par les allusions (l'hymne national entier, l'extrait de la lettre de San Martín dont je disposais) invite plutôt à parler d'un rapport d'hypertextualité – et d'ailleurs Genette invite à « ne pas considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupement réciproques⁵⁴⁰. ». On peut donc voir dans ces extraits un rapport d'hypertextualité avec les textes mentionnés : le passage de la bataille de Bailén opère une transformation parodique de l'hymne national, le dénouement de « Muero contento » opère une transformation parodique de la parole de San Martín. Je fais référence à la parodie au sens où l'entend Genette, et même dans sa forme la plus rigoureuse, telle qu'elle est considérée à l'âge classique :

⁵⁴⁰ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, *Op. cit.*, p. 14.

La forme la plus rigoureuse de la parodie, ou parodie minimale, consiste à reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle [...] La parodie la plus élégante, parce que la plus économique, n'est donc rien d'autre qu'une citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte ou de son niveau de dignité⁵⁴¹.

Le détournement, dans les deux cas observés, s'opère sur les trois niveaux à la fois : le sens, le contexte, et le niveau de dignité. L'extrait de *El informe* est donc un hypertexte de l'hymne national, et « Muero contento » un hypertexte de la lettre de San Martín : ces « B » de la théorie Genettienne ne sauraient « exister tel[s] quel[s] sans A⁵⁴² », leur hypotexte. Pour aller un peu plus loin et définir de quels types de transformation il s'agit, en reprenant les exemples donnés par Genette, l'extrait de *El informe* apparaît à la fois comme une transformation simple (l'*Odyssée* donne *Ulysse* de Joyce, hypertexte qui « consiste à transposer l'action de l'Odyssée dans le Dublin du XXe⁵⁴³ » ; ici, les batailles évoquées par l'hymne se déroulent entre 1810 et 1813, et celle mentionnée par Alfano se situe en 1808) et comme une transformation complexe (l'*Odyssée* donne l'*Énéide*, dans laquelle « Virgile s'inspire du type (générique, c'est-à-dire à la fois formel et thématique) établi par Homère » ; ici, Alfano s'inspire de la grandiloquence du style de Vicente López). Le cas de « Muero contento » est plus complexe : il n'est pas une transformation simple, puisqu'il se place dans le même contexte temporel que son hypotexte ; mais il est une transformation complexe dans une certaine mesure, empruntant à son hypotexte seulement sa thématique.

Davantage que comme des procédés intertextuels (qu'ont en commun l'allusion et plagiat), ces cas apparaissent donc comme des hypertextes ; mais disons que c'est le premier procédé, assez proche de la citation et aisément repérable dans les deux cas du fait de la notoriété et du caractère mythique des références, qui donne l'impulsion à une analyse hypertextuelle ; l'allusion et le plagiat sont dans les deux cas comme une onde qui se propage et qui étend l'irrévérence intertextuelle à une irrévérence hypertextuelle. Au regard de l'analyse antérieure du traitement (ou plutôt faudrait-il dire de la maltraitance) de la mythologie nationale, ces deux formes de provocation ne sont pas étonnantes.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 15.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 14.

Una pena martin-fierrina

Le titre de cette nouvelle, « Una pena extraordinaria⁵⁴⁴ », est un (micro-)plagiat qui, du fait de la notoriété du vers qu'il recopie (à une lettre près), a une valeur citationnelle. En cela, il rappelle le « Muero contento » ; mais il diffère de ce dernier dans sa fonction, puisqu'il ne fait que peu de cas de sa référence. Cette remarque sera donc très brève, car ce n'est pas sur le rapport avec l'œuvre de José Hernández que repose l'immense richesse hypertextuelle de la nouvelle. Un mot, donc, sur l'objet du plagiat, le quatrième vers du *Martín Fierro*, œuvre canonique dont je cite la première strophe :

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela⁵⁴⁵.

La nouvelle ne va pas beaucoup plus loin qu'un clin d'œil à l'une des œuvres fondatrices de la littérature argentine. Certes, elle donne un ton, une atmosphère : on pense au malheureux gaucho qui chante sa peine, et on lit le récit sous cette lumière-là, en cherchant (presque en vain) des similitudes entre la peine de l'un et de l'autre personnage. Ainsi, le narrateur enfermé dans une cellule à la veille de son exécution et qui fait le récit de sa peine est, comme le gaucho, cruellement privé de la nuit sereine de l'homme libre qui attend le lever du soleil pour vivre une nouvelle journée pleine : Martín Fierro, car ses beaux jours ont pris fin quand il a été enrôlé de force dans l'armée nationale ; le narrateur de la nouvelle, parce qu'il vit sa dernière nuit, teintée d'angoisse et de tristesse par l'attente de la mort. Le gaucho chante ainsi sa nostalgie du moment où pointe l'aube :

Entonces... cuando el lucero
brillaba en el cielo santo,
y los gallos con su canto
nos decían que el día llegaba,
a la cocina rumbiaba
el gaucho... que era un encanto.

⁵⁴⁴ « Una pena extraordinaria », *Una pena extraordinaria*, *Op. cit.*, p. 53-62.

⁵⁴⁵ José HERNÁNDEZ, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Eudeba, 2006, p. 15.

Y sentao junto al fogón
a esperar que venga el día,
al cimarrón le prendía
hasta ponerse rechoncho,
mientras su china dormía
tapadita con su poncho⁵⁴⁶.

L'arrivée de l'« autoridá » signe la fin de ce bonheur, et à partir de là le destin s'acharne sur lui : « pero ha querido el destino / que todo aquello acabara⁵⁴⁷ ». Le narrateur de la nouvelle de Kohan est lui aussi privé de ce moment paisible (et lui aussi à cause de l'Autorité, même si on ne connaît pas la nature de son délit), sa nuit étant marquée par l'attente de l'exécution et par l'absence de la femme (on le verra) ; pas de « chinita » à ses côtés, pas non plus de « poncho » pour se protéger du froid comme la « chinita » (« me cubro las piernas con una manta gris que hay a los pies del camastro (nadie podría suponer que un trapo tan corto vaya a servirle a alguien que quiera taparse con él para echarse a dormir). »). À mon sens, la similitude entre les deux personnages reliés par le sentiment de peine s'arrête là, car c'est la relation hypertextuelle avec une nouvelle de Borges qui occupe toute la signification, comme on le verra.

Las Máximas para Juanito

Davantage explicite qu'une allusion, un autre passage de *El informe* est à lire comme un cas de quasi-plagiat : c'est l'insertion des Maximes adressées par San Martín à sa fille (*Máximas para Merceditas*) en plein milieu du dialogue entre le jeune Juan Ruiz Ordóñez et le Père de la Patrie. La convocation des Maximes, presque telles quelles, est tout à fait cocasse, puisque San Martín s'adresse à Juan en évoquant « la niña » à la troisième personne, si bien que le jeune héros a du mal à comprendre de quoi il s'agit. Rappelons la définition du plagiat : c'est « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes », « moins explicite et moins canonique » que la citation, « qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral⁵⁴⁸ ». On va voir comment tout coïncide avec cette définition dans cette page (encore rédigée par Alfano), excepté le détail du « moins canonique », puisque l'on a affaire, justement, à tout ce qu'il y a de plus canonique.

Voici d'abord l'original :

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁴⁸ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, *Op. cit.*, p. 8.

1. Humanizar el carácter y hacerlo sensible aun con los insectos que nos perjudican. Stern ha dicho a una mosca abriéndole la ventana para que saliese: “Anda, pobre animal, el mundo es demasiado grande para nosotros dos”.
2. Inspirarle amor a la verdad y odio a la mentira.
3. Inspirarle una gran confianza y amistad, pero unidas al respeto.
4. Estimular en Mercedes la caridad con los pobres.
5. Respeto sobre la propiedad ajena.
6. Acostumbrarla a guardar un secreto.
7. Inspirarle sentimientos de indulgencia hacia todas las religiones.
8. Dulzura con los criados, pobres y viejos.
9. Que hable poco y lo preciso.
10. Acostumbrarla a estar formal en la mesa.
11. Amor al aseo y desprecio al lujo.
12. Inspirarle amor por la Patria y por la Libertad.⁵⁴⁹

On a déjà vu dans « El Libertador » le cas d’une phrase qui insère un quasi-plagiat (de même que son commentaire) dans la bouche de Merceditas, et qui renvoie à la neuvième maxime⁵⁵⁰ : « Mi padre me dice, por toda respuesta, que debo hablar poco y lo preciso : ésta es la frase (él la llama máxima) que emplea cuando quiere indicarme que me calle la boca⁵⁵¹. ». La maxime que l’histoire nationale a érigée en parole d’évangile est ici tournée en dérision, puisque, loin de participer à un ensemble de valeurs éducatives, elle n’est que l’expression d’un parent ordinaire agacé par son enfant et qui cherche à le ou la faire taire. Dans *El informe*, ce sont toutes les maximes qui sont convoquées, presque d’un seul souffle, et l’effet est encore plus cocasse : sorties de leur contexte, elles apparaissent dénuées de sens. On rappelle que le jeune héros du récit d’Alfano, Juan Ruiz Ordóñez, soldat espagnol, a été fait prisonnier par les troupes de San Martín, et a tenté de se rebeller aux côtés de ses compagnons ; la rébellion a échoué et huit survivants sont condamnés à mort. Lucía Pringles, sa maîtresse, écrit une lettre à Monteagudo pour le supplier de grâcier Juan, décision qu’il préfère laisser au général San Martín. Ce dernier demande à rencontrer le jeune homme. L’introduction donne le ton, teinte d’une grande solennité la parole de San Martín : « Voy a hablarte [...] como le habla a su hijo un padre. [...] Se hizo un silencio hondísimo. De fondo, el misterioso viento de los Andes, con el solo propósito de dar a las palabras del

⁵⁴⁹ Antonio FRANCO CRESPO, *100 masones. Su palabra* [format PDF]. URL :[http:// elaleph.com](http://elaleph.com), p. 59.

⁵⁵⁰ Entre parenthèses, *El Libertador* montre à quel point Mercedes est obéissante, en ce qui concerne en particulier la sixième maxime qui évoque l’aptitude à garder un secret (elle gardera très bien celui de son aventure avec Federico), et, encore plus ironiquement, la huitième, qui consiste à témoigner « de la douceur aux domestiques, aux pauvres et aux personnes âgées » (elle mettra sagement en pratique cet adage).

⁵⁵¹ « El Libertador », *Una pena extraordinaria*, *Op. cit.*, p. 109.

Libertador la profundidad que tiene lo eterno, silbaba⁵⁵². » Bien évidemment, la solennité est telle, le style d'Alfano tellement ampoulé, que c'est déjà au second degré qu'il faut lire le texte :

–Como le habla a su hijo un padre –dijo el Libertador–. Así voy a hablarte. Primero. Humanizar el carácter y hacerlo sensible; aun con los insectos que nos perjudican. Segundo. Tener amor a la verdad y odio a la mentira. Tercero. Tener confianza y amistad, pero unidas al respeto. Cuarto. Estimular en la niña la caridad hacia los pobres. Quinto. Respeto sobre la propiedad ajena. Sexto. Tener la costumbre de guardar un secreto. Séptimo. Tener sentimientos de respeto hacia todas las creencias. Octavo. Dulzura con los criados, pobres y viejos. Noveno. Que hable poco y lo preciso. Décimo. Tener la costumbre de estar formal en la mesa. Undécimo. Amor al aseo y desprecio al lujo. Duodécimo. Amor a la patria y a la libertad.

On peut donc parler de quasi-plagiat au sens genettien, dans la mesure où les maximes sont pratiquement reproduites telles quelles, à quelques exceptions près : d'abord, la citation de Sterne à propos de la sensibilité dont il faut faire preuve y compris envers les insectes disparaît. De plus, les verbes « inspirarle » sont remplacés par le verbe « tener », les verbes « acostumarla » deviennent « Tener la costumbre », ce qui change l'identité du destinataire : ceux du texte original renvoient à ce que l'éducateur doit faire, tandis que ceux soit-disant rapportés par Alfano renvoient directement à ce que l'enfant éduqué doit apprendre ; ainsi, Juan peut croire que San Martín lui donne des conseils de vie. « Estimular en Mercedes » est remplacé par « Estimular en la niña », ce qui permet également de créer l'ambiguïté relevée par Juan, l'incertitude d'être celui à qui s'adresse directement le général. La septième maxime est quelque peu modifiée : « inspirarle sentimientos de indulgencia hacia todas las religiones » devient « Tener sentimientos de respeto hacia todas las creencias », et enfin la dernière perd son verbe, comme pour vider de sens « l'amour pour la patrie et pour la liberté ». Ces légères modifications permettent de donner un peu plus de cohérence que si les maximes étaient recopiées telles quelles : elles permettent de créer un minimum de communication entre les deux interlocuteurs, tandis que le texte original aurait (encore) davantage ressemblé à un monologue. On peut donc qualifier de quasi-plagiat le procédé observé ici. Mais recourir à la théorie d'Antoine Compagnon invite à envisager un autre terme, et regarder plus en détail ce qu'il se passe dans cet extrait – en quoi consiste la relation de coprésence, en d'autres termes – ; selon son analyse, on assisterait plutôt à une citation. Car il en décrit plusieurs caractéristiques (je cite Sophie Rabau) :

Selon Compagnon, la citation se caractérise par un signe clair de la présence du texte étranger, généralement par le biais des guillemets, par une indication explicite de son origine, au moins de son auteur, et par une intégration du texte étranger dans la continuité ou tout au moins la logique du texte qui le cite ; enfin, le texte cité est présent littéralement dans le texte et non pas seulement évoqué. La description de Compagnon contient en puissance une poétique plus générale car ces quatre caractéristiques sont autant de variables qui permettent de décrire les autres relations de coprésence entre

⁵⁵² *El informe*, *Op. cit.*, p. 234.

les textes. Tout fragment de texte inclus dans un autre peut être plus ou moins signalé, suivre ou interrompre la logique du texte qui le convoque, son origine peut être ou ne pas être donnée et les mots du texte cité peuvent être présents ou ne pas figurer dans le texte second. Soit le cas de la référence, etc⁵⁵³.

Ainsi, la parole fictionnalisée de San Martín possède plusieurs caractéristiques de la citation : l'indication de l'auteur est explicite, puisqu'il apparaît au sein même de la fiction comme celui qui formule les mots du texte ; il est intéressant de voir que l'on assiste à la fois à « une intégration du texte étranger dans la continuité [...] du texte », mais cette continuité n'est pas du tout garante de logique, on le verra.

Ce qui est très drôle, entre autres choses, c'est que le discours original est tout à fait orienté, il énonce des valeurs tout à fait propres à une éducation purement féminine de l'époque ; on attend d'une jeune fille réserve, sensibilité, soumission, ce qui est bien différent lorsqu'il s'agit d'éduquer un jeune homme ; d'autant plus de la part d'un militaire qui, on peut en être sûr, transmettra plutôt à un jeune garçon des principes liés à la force, au courage, à l'affirmation de soi. Ces conseils, par un effet de contagion, remettent en question la virilité du jeune héros romantique en même temps que celle de San Martín. Évidemment, Juan a un peu de mal à comprendre ce discours, malgré tous ses efforts et toute sa déférence (San Martín est l'ennemi, certes, mais le jeune Espagnol ne peut qu'admirer une figure telle que la sienne). Les lignes que voici suivent immédiatement l'extrait cité plus haut :

Fueron palabras tan cristalinas como el aire de Cuyo. A Juan le quedaban, pese a ello, un par de dudas. La parte de los insectos, para ser sincero, no la había pescado bien. Y mucho menos había entendido por qué razón el Libertador lo había tratado de niña, en la parte esa de la caridad hacia los pobres, en el quinto párrafo, o en el cuarto, no se acordaba bien. Tal vez le había querido decir maricón, y los campeones de la libertad tenían esa clase de sutilezas. Tal vez hablara de otra niña, de alguien a quien él, Juan, debiese inspirar caridad hacia los pobres. De ser así, ¿le hablaba de Lucía⁵⁵⁴ ?

La réflexion du héros est tout à fait cohérente (ce qui contredit *a priori* le caractère cristallin des paroles du grand homme), et invite le lecteur à regarder en détail ces Maximes si connues qu'on ne les remet peut-être pas souvent en question. On peut imaginer que c'est le respect de la hiérarchie militaire qui lui inspire cet effort de compréhension, et que sans cette soumission (auquel contribue également le respect de la jeunesse envers un aîné), Juan considérerait probablement cette tirade comme un moment de folie de son interlocuteur. D'ailleurs, les lignes suivantes confirment la prédominance de la docilité sur la recherche de sens : « Juan nada preguntó. El trato frecuente con los mayores le había enseñado a evitar las impertinencias. Lo que

⁵⁵³ Sophie RABAU, *Op. cit.*, p. 18.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 235.

entendió, entendió, y lo que no, ya lo entendería cuando creciera y supiera más de la vida. ». Ce que l'auteur dénonçait avec toute la noirceur impliquée par le contexte dictatorial dans *Dos veces junio* réapparaît donc ici sous une forme cocasse : l'absurdité et le danger d'un monde militaire dans lequel la parole du supérieur est indiscutable, même si elle est dénuée de sens, aberrante ou surréaliste. C'est aussi dans son propre intérêt que Juan prend le parti de se taire : « Quedándose así, se dijo Juan Ruiz a sí mismo, calladito, muzzarella, aparentemente lo iban a perdonar⁵⁵⁵. ». Le contraste entre la solennité et la froideur du discours de San Martín (cette dernière étant accentuée par la présence des chiffres, d'autant plus que la ponctuation qui clôt chacune des mentions suggère une diction assez abrupte, comme celle du docteur Vicenzi) et le registre populaire du jeune homme, « calladito, muzzarella », qui trahit en quelque sorte la subjectivité du récit d'Alfano, reproduit le même effet comique que celle que l'on avait observée entre le faux historien et le vrai.

Ici encore, tout comme dans nos deux premiers exemples d'allusion, on assiste à du plagiat mais aussi à un effet hypertextuel indiscutable : on est là aussi en présence d'une transformation parodique, d'une ironie mordante. Dans son essai *Poétique de l'ironie*, Pierre Schoentjes souligne d'ailleurs à quel point l'ironie est profondément liée au phénomène de désacralisation :

[T]oute ironie vient nécessairement en second lieu, en réaction à quelque chose d'antérieur. Celui qui cherche à soutenir une idée, disons la perfection de Dieu, sa bonté et la liberté de l'homme, écrit un *Discours de Métaphysique* (1686) ou quelque *Essais de théodicée* (1710), comme l'a fait Leibniz. Un conte comme le *Candide* (1759) de Voltaire ne peut venir que dans un deuxième temps, et en réaction à un système préalablement établi. Le « Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles » illustre parfaitement la mesure dans laquelle l'ironie est nécessairement opposition⁵⁵⁶.

Ainsi, c'est *en réaction* au caractère canonique de l'hymne national, du « muero contento » du sergent Cabral, et des Maximes pour Merceditas, que s'inscrivent ces rapports intertextuels et hypertextuels. On remarque bien évidemment que ces trois exemples renvoient à des textes non littéraires, qui relèvent d'un discours monolithique, politique, figé par l'Histoire, et avec une vocation de construction identitaire. Le sort réservé aux hypotextes purement littéraires sera tout à fait différent, exception faite de l'exemple que j'aborde maintenant.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 235.

⁵⁵⁶ Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, *Op. cit.*, p. 99.

Cuando el sol la cresta no dora de los Andes

Alfano est décidément le véhicule idéal du jeu intertextuel à vocation parodique, puisqu'il est féru de grandiloquence et imprégné de textes canoniques, en même temps que de vénération envers les figures mythiques de l'histoire nationale. On assiste ici à un vrai plagiat de deux vers de *La cautiva* de Echeverría, qui, coupés de leur contexte et marqués par la négation, subissent un détournement comique. Voici donc la première strophe de *La cautiva* :

Era la tarde, y la hora
en que el sol la cresta dora
de los Andes. El desierto,
inconmensurable, abierto
y misterioso a sus pies
se extiende; triste el semblante,
solitario y taciturno
como el mar cuando, un instante,
al crepúsculo nocturno,
pone rienda a su altivez⁵⁵⁷.

Alfano plagie effrontément Echeverría – on a déjà vu qu'il ne citait jamais ses sources historiques ; c'est aussi valable pour la fiction. Mais il est tout aussi intéressant d'envisager la possibilité d'une écriture inconsciente de son propre délit de plagiat, qui témoignerait véritablement du caractère mythique des vers du poète romantique, tout au moins selon la conception barthésienne du mythe comme quelque chose qui est vécu comme naturel, et même comme propre. Car cette description de l'heure particulière « où le soleil dore la crête des Andes », il semble la concevoir comme une image faisant partie de l'ordre des choses, exactement comme on utiliserait un dicton :

Las cinco de la tarde, escribe Alfano ; lo invito, doctor Vicenzi, siempre que a usted le plazca, a detenerse en este detalle. Corría por entonces, igual que corre ahora, el mes de abril; el sol de abril declina ya en el horizonte a esta altura de la jornada: las cinco de la tarde ya no es *la hora en que el sol la cresta dora de los Andes*, sino la hora en que les pega de refilón, derramando sus últimos destellos sobre las imponentes laderas⁵⁵⁸.

L'effet cocasse du contraste entre l'emphase du vers d'Echeverría (qui, mis dans la bouche d'un individu du Xxe siècle, sonne tout à fait anachronique par sa structure et son statut poétique) et le

⁵⁵⁷ Esteban ECHEVERRÍA, *La cautiva / El matadero*, Op. cit., p. 25.

⁵⁵⁸ *El informe*, Op. cit., p. 16.

registre familier de la locution « les pega de refileón » opère un premier retournement des vers mythiques, qui se retrouvent comme rabaissés par le contexte environnant. Le second détail qui contribue à les déprécier est la marque de la négation, et « *ya no es la hora en que el sol la cresta dora de los Andes* » suggère aussi, malgré Alfano, que le temps d'Echeverría est révolu.

On le voit, plus le texte de référence est mythique, plus son traitement est ironique et provocateur. Nous quittons donc le domaine de la parodie, en abordant désormais quelques cas d'hypertextualité qui s'apparentent davantage à une reconnaissance de filiation de la part de l'auteur.

c) Quelques cas d'hypertextualité

*Cela nous fait déjà, comme dit à peu près Laforgue,
assez d'infini sur la planche.*
Gérard Genette

Je reprends à mon compte l'annonce faite par Genette des délimitations de son matériau d'analyse dans *Palimpsestes* : « J'aborderai [...] ici, sauf exception, l'hypertextualité par son versant le plus ensoleillé : celui où la dérivation de l'hypotexte à l'hypertexte est à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle⁵⁵⁹. ». Plus précisément, à l'exception du premier cas (le plus complexe), tous ces hypertextes sont des transpositions thématiques (par opposition à ce que Genette appelle les transpositions purement formelles), dans le sens où « la transformation du sens fait manifestement, voire officiellement, partie du propos⁵⁶⁰. ».

J'ai eu l'occasion de mentionner dans le premier chapitre quelques pratiques hypertextuelles (réécritures de textes Quiroga dans *La pérdida de Laura*, de Sarmiento dans *Los cautivos*, de José Mármol dans *El informe*), je n'y reviendrai pas. Les cinq cas d'hypertextualité que j'aborderai sont donc la nouvelle « Erik Grieg » (hypertexte de « Emma Zunz » de Borges), « Una pena extraordinaria » (hypertexte de « El milagro secreto » de Borges), *Los cautivos* (hypertexte de *La cautiva* et *El matadero* d'Echeverría), « El sitio » (hypertexte de *Le désert des Tartares* de Dino Buzzati) et *Ciencias morales* (hypertexte de *Juvenilia* de Miguel Cané).

⁵⁵⁹ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, *Op. cit.*, p. 19.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 293.

Erik Grieg y el beso imposible de Emma Z.

... *optó por otro, quizá más bajo que ella y grosero,
para que la pureza del horror no fuera mitigada.*

Jorge Luis Borges

« Con Borges descubrí la perfección en la literatura argentina, de que lo perfecto era posible. Era posible y, a la vez, imposible. O sea, lo perfecto es posible porque Borges lo hizo y ya es imposible porque ya lo hizo Borges⁵⁶¹. » Kohan évoque ainsi son rapport avec le plus grand mythe littéraire argentin, dans des termes qui lui donnent incontestablement un statut d'autorité, si l'on prend le terme dans le sens de « qui a le pouvoir de s'imposer comme valeur, référence⁵⁶² ». On peut d'ores et déjà constater que ce mythe-là ne lui inspire pas de réaction désacralisante mais bien un profond respect, une profonde admiration. La perfection qu'il lui attribue, indépassable, ne l'empêche pas, malgré tout, d'en faire son horizon au moment d'écrire – son ambition :

[P]ara mí, la idea de armar un artefacto estético perfecto es una ambición insuperable, como Borges. Pero hay, sin duda, concepciones de la literatura bien distintas; muchas de esas son, por ejemplo, concepciones vitalicias. A lo (Ernest) Hemingway: salir, vivir, narrar, más que escribir. Yo no salgo, ni vivo y, si narro, no queda de otro modo. Mientras que mi fascinación del objeto estético perfecto, a mí me parece una ambición irreprochable. Y cuando se dice que eso es frío geométrico –*La vida instrucciones de uso*, de (Georges) Perec, por ejemplo–, a mí esos armados perfectos me fascinan. Volviendo a la música también, la idea de poder recuperar algo del orden de la perfección de las formas. A mí me parece absolutamente legítimo y, en mí, es una ambición⁵⁶³.

La reconnaissance d'une filiation est claire et nette : il s'agit d'aspirer à la même efficacité stylistique, au même génie. Le premier hypertexte que je choisis d'aborder – ou première manifestation de « borgésianisme », pour reprendre le terme employé par Michel Lafon –, la nouvelle « Erik Grieg », a pour hypotexte la nouvelle « Emma Zunz⁵⁶⁴ » (*El Aleph*) de Borges. Le récit, en effet, se déploie à partir d'une ellipse de la nouvelle originale, qui raconte comment l'héroïne du même nom apprend le suicide de son père dans une prison brésilienne où il purgeait sa peine depuis huit ans, accusé d'avoir volé dans l'usine où il travaillait, et où elle travaille elle

⁵⁶¹ Matías CLARO et Francisco GALLEGOS, *Op. cit.* Voir le document annexe.

⁵⁶² Dictionnaire *Trésor* [en ligne]. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/autorit%C3%A9>

⁵⁶³ Matías CLARO et Francisco GALLEGOS, *Op. cit.*

⁵⁶⁴ Jorge Luis BORGES, « Emma Zunz », *El Aleph, Obras completas*, tome 1, Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 677.

aussi. Or, son père lui avait juré que le voleur était Loewenthal, devenu plus tard l'un des directeurs de l'usine. Affectée par cette mort, elle décide de venger son père en tuant Loewenthal. Elle lui téléphone pour lui fixer un rendez-vous, prétextant un besoin de lui parler au sujet d'une grève ; elle prévoit d'invoquer la légitime défense, en disant que le patron l'a violée. Mais, étant vierge et pour que cette défense soit crédible, elle se rend au port de Buenos Aires, se fait passer pour une prostituée, et couche avec un marin (suédois ou finlandais, dit la nouvelle), dont elle sait que le bateau partira le soir-même. Une fois accompli son plan, elle arrive chez Loewenthal, lui livre des noms de grévistes et, profitant d'un moment où il quitte la pièce pour lui chercher un verre d'eau, s'empare du revolver dont tout le monde, à l'usine, connaît l'emplacement. Lorsqu'il revient auprès d'elle, elle lui tire dessus en proférant l'accusation longuement préméditée (« He vengado a mi padre y no me podrán castigar... »). Plus tard, tout le monde croit à son histoire.

L'ellipse que j'évoquais plus haut, et que la nouvelle de Kohan s'applique à combler d'abord pour s'en inspirer ensuite, touche la scène de la relation sexuelle. Le caractère elliptique est d'autant plus marqué que le narrateur s'attarde sur ce qui précède la scène, à travers une série de détails spatiaux qui contraste avec la concision de ce court texte : « El hombre la condujo a una puerta y después a un turbio zaguán y después a una escalera tortuosa y después a un vestíbulo (en el que había una vidriera con losanges idénticos a los de la casa en Lanús) y después a un pasillo y después a la puerta que se cerró. ». On a l'impression d'un labyrinthe, motif cher à Borges, qui semble se refermer sur Emma. Ce qui suit immédiatement cet accès à la scène confirme la connotation cauchemardesque du sexe – le narrateur évoque d'ailleurs, au début du récit, la « crainte presque pathologique » qu'inspirent les hommes à la jeune fille – :

Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman. ¿En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensó Emma Zunz una sola vez en el muerto que motivaba el sacrificio? Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligro su desesperado propósito. Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían. Lo pensó con débil asombro y se refugió, en seguida, en el vértigo⁵⁶⁵.

La nouvelle de Kohan commence donc au moment précis où Borges tait la relation sexuelle, cet « hecho grave » qui met la jeune fille dans un état de confusion totale, et dont le caractère traumatique la place dans un « hors-temps ». La scène, dans « Erik Grieg », tourne autour du caractère énigmatique – car le point de vue adopté est celui du marin, Erik Grieg⁵⁶⁶ – que

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 679.

⁵⁶⁶ La nouvelle de Kohan procède donc à ce que Genette appelle la « valorisation » du personnage du marin : « la valorisation d'un personnage consiste à lui attribuer, par voie de transformation pragmatique ou psychologique, un

représente le baiser donné par Emma au marin. Le texte de Borges ne parle pas de ce baiser, mais il peut très bien se loger dans le « hors-temps », ou même, plus précisément, dans le « vertige » dans lequel se réfugie Emma pour échapper à la pensée de ses parents. L'essentiel de la scène, racontée rétrospectivement en focalisation interne, réside donc dans la question du baiser, qui va faire naître chez le marin l'obsession de retrouver l'inconnue et détermine donc tout le récit. Voici l'incipit :

Todo el mundo sabe que una puta no besa [...]. Por eso, cuando esa mujer, a la que había elegido en un bar cercano al puerto por percibir en ella algo indefinido pero especial, acercó los labios entreabiertos a los suyos, abiertos también, pero en el goce, para besarlos o, en realidad, para hacerse besar, se sintió Erik Grieg primero confuso, más aturdido aun de lo que ya estaba por culpa del alcohol; pero luego, de inmediato, se sintió extrañamente feliz⁵⁶⁷.

Après avoir quitté la chambre en laissant sur la table de chevet quelques billets (qui renvoient à la phrase de Borges : « En la mesa de luz estaba el dinero que había dejado el hombre⁵⁶⁸ »), il se laisse gagner par la mélancolie et se rend compte qu'il pense de plus en plus à elle, au point de laisser partir son bateau. C'est en vain qu'il la cherche, et qu'il continue à se demander pourquoi elle lui a donné ce baiser. Le lecteur qui connaît l'hypotexte a l'avantage de savoir tout de suite pourquoi il ne la trouve pas, et pourquoi il ne la trouvera jamais : c'est parce qu'il cherche en elle une prostituée, et qu'elle n'en est pas une. Quant au lecteur qui ne connaît pas l'hypotexte, il n'en sait pas plus que le marin. Après avoir tenté de l'oublier auprès d'autres prostituées, il commence à réfléchir, et en rassemblant ses souvenirs de tous les indices possibles sur la mystérieuse jeune fille, parvient à la conclusion qu'elle était vierge ; puis, qu'elle n'était pas une prostituée (« y así todo se explicaba : los gestos que, queriendo ser firmes, decididos, en verdad todo el tiempo vacilaban ; la distancia, la indiferencia, el desapego ; de pronto : el beso ; el desinterés por el dinero ; el hecho de que nadie la conociera y que ella nunca hubiese vuelto a aparecer⁵⁶⁹. »). Comme l'explique Julien Roger dans sa très fine analyse de la nouvelle (sous l'angle hypertextuel) :

Progressivement, Erik reconstruit, sans la connaître, l'histoire d'Emma Zunz : « Lo que ella quería, pensó Grieg, y pensó bien, era infligirse la humillación de ese encuentro, tal vez para aumentar su odio hacia alguien, tal vez para darse impulso hacia algo. » Martín Kohan, en ce sens, réécrit le texte de Borges: bien

rôle plus important et/ou plus « sympathique », dans le système de valeurs de l'hypertexte, que ne lui en accordait l'hypotexte. ». Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, *Op. cit.*, p. 483.

⁵⁶⁷ « Erik Grieg », *Una pena extraordinaria*, *Op. cit.*, p. 63.

⁵⁶⁸ Jorge Luis BORGES, *Op. cit.* p. 680.

⁵⁶⁹ « Erik Grieg », *Op. cit.*, p. 74.

que les deux récits soient en focalisation interne, sur les deux protagonistes respectifs, le marin a accès de manière latérale aux pensées d'Emma –comme si les textes se répondaient par un système d'échos⁵⁷⁰.

Le « système d'échos », si l'on se replonge dans la nouvelle de Borges après y avoir été invité par les différents indices (invitation à relire Borges qui constitue d'ores et déjà un hommage en soi), ne se résume pas à cette compréhension progressive du marin ; il est complété entre autres, très manifestement, par les dernières lignes de la nouvelle, comme le relève Julien Roger :

La fin d' «Erik Grieg» réécrit littéralement l'hypotexte de référence : « La imaginó, y la imaginó bien, rompiendo el dinero que él le había dejado. Apenas lo hizo, la mujer se arrepintió: romper el dinero es una impiedad. Es como tirar el pan » (76), est une claire réécriture d' « Emma Zunz » : « En la mesa de luz estaba el dinero que había dejado el hombre : Emma se incorporó y lo rompió como antes había roto la carta. Romper dinero es una impiedad, como tirar el pan; Emma se arrepintió, apenas lo hizo⁵⁷¹. »

On remarque à quel point, en plus de la correspondance entre les détails de contenu, Kohan a cherché à imiter le style borgésien. On relève d'autres échos disséminés çà et là ; dans l'hypotexte, par exemple, l'origine du marin est inconnue d'Emma et du lecteur : « El hombre, sueco o finlandés, no hablaba español ». La nouvelle de Kohan dit : « En medio de esa euforia soltó unas pocas palabras entrecortadas, en una lengua que de todas formas la mujer no podía comprender ». Mais plus loin, il pallie cette indétermination par un indice: « A Grieg pronto se le confundirían los dos días pasados en una remota ciudad llamada Buenos Aires, con los de todos los otros puertos y todas las otras putas que lo esperaban todavía, antes de estar de regreso en Helsinki. ». À un autre moment, à l'inverse, c'est le texte de Borges qui permet de préciser un détail de l'hypertexte kohanien, qui dit : « Hacía calor, pero empezaba a lloviznar. », et, plus tard « No le interesó irse a recorrer otras partes de lo que era Buenos Aires en 1922 ». Borges complète en disant à quelle date se déroule l'action : « El catorce de enero de 1922, Emma Zunz, al volver de la fábrica, etc. ».

Le plaisir de confronter les deux textes, de retrouver Borges dans Kohan, s'apparente à celui, fascinant, qui consiste à déceler chez un enfant les ressemblances avec son père – ou, pour reprendre les termes de Michel Lafon dans son analyse du motif de la répétition chez Borges, la première réponse à cette obsession « est d'ordre esthétique : la réalité (l'univers, le destin, Dieu) aime les répétitions. Il y a dans les symétries, les variations, les jeux de miroirs et d'échos comme une part de plaisir qui se suffit à elle-même et n'exige aucune autre justification⁵⁷². ». Observons

⁵⁷⁰ Julien ROGER, « Le baiser de la femme araignée (II) « Emma Zunz » et « Erik Grieg » » (article inspiré par une séance du séminaire de Michel Lafon, en présence de Martín Kohan (Université Stendhal-Grenoble III, mai 2004) [version PDF]. URL : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/roger.pdf>

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁷² Michel LAFON, *Borges ou la réécriture*, *Op. cit.*, p. 21.

donc, pour le plaisir, un dernier écho tout à fait intéressant : la compréhension fine et clairvoyante qu'a Erik Grieg de la psychologie d'Emma apparaît à la fin comme une interprétation du texte borgésien – car il est dit dans l'hypotexte : « Dio al fin con hombres del Nordstjärnan. De uno, muy joven, temió que le inspirara alguna ternura y optó por otro, quizá más bajo que ella y grosero, para que la pureza del horror no fuera mitigada⁵⁷³ ». Dans l'hypertexte, le marin comprend profondément qu'il a été choisi par elle pour garantir « la pureté de l'horreur », et c'est avec une immense tristesse qu'il le constate :

Supo así, sin que nada le aliviara ya de tanta pena, que el beso que le había dado no fue una muestra de sutileza erótica, ni mucho menos una expresión de afecto que ella no supo o quiso reprimir, sino, por el contrario, una forma casi perversa de aumentar esa humillación a la que la mujer se entregaba.

Ainsi, on se trompait en supposant, au début de l'analyse, que le baiser d'Emma avait lieu dans le moment de vertige comme une échappatoire à la pensée de son père violentant sa mère ; nul abandon dans ce geste, qui était bien conscient, et masochiste. C'est qu'il fallait lire plus attentivement Borges, prendre davantage au sérieux la plongée volontaire dans l'abjection d'Emma, et ne pas se laisser aller à l'interprétation plus romantique suggérée au début par la perception du marin. Ayant compris les motifs profonds d'Emma, Erik est tout de même condamné à ignorer ce qui se cache derrière ce « qui » (« infligirse la humillación de ese encuentro para aumentar su odio hacia alguien »), et ce « quelque chose » (« tal vez para darse impulso hacia algo »). Pour le savoir, il faut nécessairement lire Borges : Borges est proprement indispensable.

Ainsi, en plus d'avoir affaire à une « continuation paraleptique allographe », comme l'explique Julien Roger (« En toute rigueur genettienne, le texte de Kohan est une continuation paraleptique allographe, c'est-à-dire une réécriture qui vient combler une ellipse latérale, ou paralipse, chargée de combler une lacune ou ellipse médiane (que faisait X pendant que Y)⁵⁷⁴ »), on assiste à une espèce d'interpénétration des deux textes : la nouvelle de Kohan transforme le texte de Borges (il le complète, il l'enrichit, il l'explicite, il inverse son point de vue), mais donne tout autant l'impression que seule la présence du texte de Borges pourra rendre le sien complètement compréhensible, en profondeur. Comme le dit Claire Gignoux dans *La réécriture*, citée par Julien Roger comme une bonne illustration de ce que « Erik Grieg » élabore, « [n]ul doute qu'une lecture simple est tout à fait possible, et qu'elle ne manquera ni de sens, ni de

⁵⁷³ Jorge Luis BORGES, « Emma Zunz », *Op. cit.*, p. 678.

⁵⁷⁴ Julien ROGER, *Op. cit.*, p. 5.

cohérence, ni de valeur ; mais elle manquera quelque chose, c'est certain, la réception sera problématique, étant donné que tout un pan de littérature fera défaut⁵⁷⁵. »

Cette nouvelle, on peut donc la voir comme la manifestation la plus aboutie du « borgésianisme » de Kohan, pour reprendre le terme de Michel Lafon :

Le borgésianisme [...] consiste à fabriquer du borgésien, ou plutôt à produire un texte qui, d'une manière ou d'une autre, renvoie à Jorge Luis Borges et/ou à son œuvre et qui, par ce biais, s'y rattache. Le borgésianisme est une stratégie, c'est dire qu'il relève d'une intention ; il est un choix, c'est dire qu'il révèle une soumission, une fascination⁵⁷⁶.

Nous allons voir maintenant une seconde illustration de l'intention kohanienne de borgésianisme, qui opère selon une modalité différente d'hypertextualité.

Una pena extraordinariamente borgesiana

*Miserable en la noche, procuraba afirmarse de algún modo
en la sustancia fugitiva del tiempo.*

Jorge Luis Borges

Comme on l'a entrevu, « Una pena extraordinaria » est le récit à la première personne d'un condamné à mort, qui vit seul dans une cellule ses six dernières heures. Il réfléchit à son sort, aux mots qui servent à le décrire (« Mañana, al amanecer, voy a ser ejecutado. Aquí, para peor, consideran que el primer albor que comienza a verse en el horizonte es el amanecer [...] » ; « Nadie dice [...] que [...] me van a matar. Dicen, a veces, que me van a ajusticiar (es decir, que me van a aplicar la justicia [...]). Lo que casi siempre dicen [...] es que me van a ejecutar, etc.⁵⁷⁷ »), à la distorsion de la notion du temps que suppose une telle perspective. Le temps passe, puis arrive un « fonctionnaire » qui lui demande s'il veut être confessé par un curé ou formuler une dernière volonté. Il rejette la première proposition mais accepte volontiers la seconde : il souhaite que l'on fasse venir Lucía pour la revoir une dernière fois, elle qu'il n'a pas vue depuis deux ans et qui, pense-t-il, malgré sa rancœur, ne pourra refuser d'accéder à la requête d'un condamné à mort. Le fonctionnaire le quitte après avoir noté les coordonnées de Lucía. Dès lors, le prisonnier ne

⁵⁷⁵ Claire GIGNOUX, citée par Julien ROGER, *Ibid.*, p. 6.

⁵⁷⁶ Michel LAFON, cité par Julien ROGER, *Op. cit.*

⁵⁷⁷ « Una pena extraordinaria », *Op. cit.*, p. 53-54.

pense plus à l'heure de son exécution mais à la venue de la jeune femme, qui le comble de joie aussi bien que d'impatience, état d'esprit qui contraste avec la peine formulée antérieurement. Mais c'est alors que, au lieu de Lucía, entre dans sa cellule son avocat. Ce dernier est euphorique : il a obtenu pour lui l'emprisonnement à perpétuité au lieu de l'exécution. La chute est terrible : la promesse de revoir la femme aimée se mue en attente éternelle de la mort. Ainsi, le premier vers de l'épigraphe de « El milagro secreto » de Borges, tiré du Coran, pourrait très bien servir de conclusion à « Una pena extraordinaria » : « Y Dios lo hizo morir durante cien años ».

Bien évidemment, le lien avec la nouvelle de Borges ne fait ici que commencer. « El milagro secreto » est aussi le récit d'un condamné à mort, Jaromir Hladík, écrivain et traducteur juif arrêté en 1939 par la Gestapo. Une fois emprisonné, il doit attendre dix jours la date fixée pour son exécution. Après avoir vécu mille morts en pensée et alors que la dernière nuit arrive, il se met à réfléchir à ses écrits, et en particulier à un drame qu'il n'a pas fini, *Los enemigos* : « Pensó que aún le faltaban dos actos y que muy pronto iba a morir⁵⁷⁸ ». Il demande alors à Dieu de lui accorder une année pour terminer d'écrire son œuvre (« Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días, Tú de Quien son los siglos y el tiempo⁵⁷⁹ ». Arrive le moment de son exécution, on vient le chercher dans sa cellule, on lui offre une cigarette, on le met en place et prépare les armes, on lui demande de faire quelques pas pour que son sang ne tache pas le mur :

... entonces le ordenaron al reo que avanzara unos pasos. Hladík, absurdamente, recordó las vacilaciones preliminares de los fotógrafos. Una pesada gota de lluvia rozó una de las sienas de Hladík y rodó lentamente por su mejilla; el sargento vociferó la orden final.

El universo físico se detuvo⁵⁸⁰.

Tout autour de lui, son propre corps lui-même, est paralysé, exceptée sa pensée. Il comprend peu à peu que son souhait a été exaucé, et se met alors à écrire mentalement : « Minucioso, inmóvil, secreto, urdió en el tiempo su alto laberinto invisible ». Il se corrige, réécrit, amplifie, efface à loisir ; et, une fois la toute dernière épithète choisie, la goutte se met à couler sur sa joue et la décharge s'abat sur lui.

À première vue, le héros de « El milagro secreto » et celui de « Una pena extraordinaria » n'ont en commun que leur situation de condamné à mort et le contexte temporel de la dernière

⁵⁷⁸ Jorge Luis BORGES, « El milagro secreto », *Artificios*, *Obras completas*, tome 1, *Op. Cit*, p. 613.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 617.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 618.

nuit dans laquelle ils évoluent majoritairement ; mais en réalité, une observation du rôle du temps et de la structure de chaque nouvelle, ainsi que de quelques détails narratifs, nous révèle à quel point le rapport hypertextuel est riche. On assiste plus précisément à une hypertextualité qui repose sur la figure de l'inversion, comme si la nouvelle de Kohan était le reflet inversé de celle de Borges. Jetons d'abord un œil sur la structure. Si l'on met de côté l'introduction de l'histoire de Hladík, qui pose le contexte, on observe dans les deux récits trois temps : le début de l'attente (qui dure dix jours pour le premier, six heures pour le second), la rupture qui opère un changement de perspective (l'exaucement du vœu pour le premier, la promesse de voir Lucía pour le second), et le dénouement (la mort comme point final, la vie transformée en enfer). Le jeu de symétrie s'articule autour de ces trois moments, et il est intéressant de voir à la fois les correspondances et les disparités pour expliquer cet effet de miroir inversé. Avant d'analyser sur le contenu des trois mouvements, je souhaiterais relever trois correspondances qui tissent quelques liens subtils entre les deux textes, en plus de ceux que l'on verra ensuite. Deux sont de l'ordre de l'inversion, une troisième est de l'ordre de l'amplification⁵⁸¹ au sens où l'entend Genette (l'hypertexte enrichissant l'hypotexte d'une explication). La première symétrie porte sur l'objet de la souffrance du condamné qui attend la mort : celui de Borges ne peut s'empêcher de s'attarder avec horreur sur les détails de l'exécution, tandis que celui de Kohan évacue cette pensée pour penser à la nostalgie de toutes les choses qu'il lui restait à vivre. Le narrateur de « El milagro » dit : « En vano se redijo que el acto puro y general de morir era lo temible, no las circunstancias concretas. No se cansaba de imaginar esas circunstancias: absurdamente procuraba agotar todas las variaciones. ». Tout se passe comme si le condamné de Kohan lui répondait – comme si lui, de son côté, parvenait bien à l'inverse à se dire qu'il fallait davantage craindre « l'acte pur et général de mourir » :

Debo decir [...] que la idea de morir tan pronto no deja de apenarme. No es que tenga miedo del momento en que yo tiemble como un muñeco atado a la silla, porque es cierto que dura poco y me imagino que todo debe acabar antes de que uno llegue a enterarse. Me apena morir tan pronto por las cosas que voy a perderme.

Ainsi, à la plongée dans l'irrationnel du premier répond une pensée rationnelle (mais non dépourvue de sentiment pour autant), comme si Kohan faisait dialoguer son personnage avec celui de Borges. La deuxième inversion, très brève cette fois, s'apparente aussi à une réponse de l'hypertexte à l'hypotexte. Le texte de « El milagro » dit : « Para aliviar la espera, el sargento le entregó un cigarrillo. Hladík *no fumaba*; lo aceptó por cortesía o por humildad. ». Le texte de

⁵⁸¹ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, *Op. cit.*, p. 375.

Kohan dit : « Espero y dejo que el tiempo pase, pero la verdad es que no podría no esperar [...], ni podría tampoco evitar que el tiempo pase. *Fumo, eso sí*, y miro pasar al guardia, etc. ». Ce « *eso sí* » exprime une opposition qui respecte la cohérence du texte (en d'autres termes, il ne fait rien *mais* l'acte de fumer est une exception au sein de cette inaction), mais on peut aussi le lire comme « moi, *contrairement* à mon alter-ego bourgeois, je fume volontairement ». La troisième correspondance, en revanche, m'apparaît comme une glose du texte bourgeois. Les deux héros remarquent que leurs bourreaux n'osent pas les regarder : Hladík « advirtió que los ojos de los soldados rehuían los suyos. ». Le narrateur de « Una pena » offre une interprétation psychologique de cette attitude à Hladík :

...nunca me mira a mí. Debe creer que, si me mira, voy a hablarle, que algo voy a decirle, y entonces él tendría que contestarme o dejarme sin respuesta, y como mañana, cuando salga el sol, yo ya voy a estar muerto, mi guardia seguramente preferirá no haber estado conversando conmigo; pero tampoco se sentiría bien, y de ahí su ajenidad, dejando sin respuesta a un muerto inminente como yo.

Les trois détails ainsi disséminés invitent à adopter une lecture hypertextuelle si l'on met en présence les deux nouvelles, et à observer une fraternité latente entre les deux héros. La structure, de son côté, renforce également singulièrement l'idée d'une recherche de symétrie de la part de Kohan.

Dans un premier temps, comme dans la nouvelle de Borges, le narrateur-protagoniste de Kohan tente d'arrêter le temps, ou du moins de le freiner ; on visualise chez Hladík cette résistance presque physique, à la manière d'un individu qui cherche à lutter contre le vent qui l'emporte, et qui tente à tout prix de rester ferme sur ses pieds : « Miserable en la noche, procuraba afirmarse de algún modo en la sustancia fugitiva del tiempo. » Quand arrive le dernier jour, Hladík se met à penser à ses écrits, ce qui, en lui permettant d'échapper à l'obsession du temps qui s'écoule, suspend en quelque sorte ce dernier, en même temps que la densité de ces réflexions suspend le temps de l'action, pour nous lecteurs. Le condamné de « Una pena », dont la nuit se remplit elle aussi de mots, ne fait pas autre chose que de meubler ses dernières heures en pensant aux rapports du signifiant et du signifié, en *s'arrêtant* minutieusement sur le sens des mots et leur usage au sein du langage courant (on en a vu deux exemples plus haut, mais il y en a d'autres : « voy a entrar en lo que la expresión vulgar, e incierta, denomina el sueño eterno » ; « Siempre se asocia la electricidad con la rapidez, de ahí el uso frecuente de frases que relacionan la luz o los rayos con la velocidad y lo repentino ») ; et lui, en tant que narrateur, ne cesse de retarder dans le temps de notre lecture l'exécution. Ainsi, tandis que, juste après, le héros de Borges a l'idée de prolonger le temps pour pouvoir écrire, celui de Kohan ne fait qu'écrire pour prolonger le temps. En réalité, on voit que le ralentissement temporel, face à la peur de la mort, est une illusion dans les deux cas, les mots seuls ne pouvant pas lutter. Ainsi, pour les deux héros,

c'est une intervention extérieure qui jouera ce rôle – Dieu pour le premier, qui prolonge la vie de Hladík en ralentissant le temps au point de faire entrer une année dans une minute ; Lucía pour le deuxième, qui, tout à coup impatient, souhaiterait que le temps passe plus vite, ce qui ne fait que lui donner l'impression contraire (« De manera que ahora ya es otro el sentido de mi espera y de mi sensación del paso del tiempo. [...] [A]unque falte menos tiempo, y no podría ser de otra manera, mi impresión es que ahora falta más, y no menos, para que den las seis. »). La requête semble donc s'accomplir pour les deux : le premier s'est rendu compte qu'il n'a pas fini son œuvre et demande plus de temps, ce que Dieu lui accorde ; le second s'est rendu compte qu'il n'a pas fini de vivre et demande à voir Lucía, ce que le fonctionnaire lui accorde. Mais Kohan choisit d'inverser la gloire du troisième mouvement de « El milagro » : son condamné à lui en est privé à tout jamais. Hladík l'écrivain ne pouvait désirer de plus belle fin que celle-ci :

Dio término a su drama : no le faltaba ya resolver sino un solo epíteto. Lo encontró; la gota de agua resbaló en su mejilla. Inició un grito enloquecido, movió la cara, la cuádruple descarga lo derribó.

Jaromir Hladík murió el veintinueve de marzo, a las nueve y dos minutos de la mañana⁵⁸².

Pour le condamné de Kohan, pas de point final : les mots terribles qui accompagnent l'avocat maudit et envahissent tant l'espace textuel que la cellule lui sont insupportables. Le langage, qui au départ l'aidait tant bien que mal à ralentir le temps, se retourne tout à coup contre lui et devient son pire ennemi ; et, contrairement aux mots bénins dont il ne cessait de souligner l'inadéquation avec la réalité, ceux-ci sont ont leur traduction immédiate dans la sphère du réel :

Detesto la jerga de los abogados, la detesto ; es por eso que empiezo a golpear, como un loco, los barrotes de la celda, hasta que el guardia [...] viene a ver qué pasa [...] : que lo saque de mi vista, le digo, apelando a la frase hecha, que se lo lleve, que se lo lleve muy lejos. No quiero saber nada con el doctor Valentinis, mi abogado defensor; no quiero oír esas buenas noticias dichas que él cree traerme, no quiero oír esas noticias dichas con las palabras ásperas y grises que son propias de la jerga de los abogados: apelación, recurso, conmutación, perpetua.

Selon les termes de Genette, on assiste donc ici à la fois à une « transposition diégétique » (la diégèse étant « l'univers où advient l'histoire ») et à une « transposition pragmatique », « ou modification des événements et des conduites constitutives de l'action⁵⁸³ ». Autre forme aboutie de borgésianisme, « Una pena extraordinaria » apparaît donc d'une part comme une forte reconnaissance de filiation de la part de Kohan : on reconnaît bien là l'ambition de la forme parfaite qu'il admire tant chez Borges. Mais d'autre part, les effets de symétrie inversée laissent

⁵⁸² *Ibid.*, p. 680.

⁵⁸³ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, *Op. cit.*, p. 418.

penser à une tentative de s'affranchir du maître, de se distinguer du modèle. Loin d'être une irrévérence, certes, la relation hypertextuelle signifie peut-être une volonté d'émancipation.

Unos cautivos bárbaramente echeverrianos

¡Cuántas, cuántas maravillas,
sublimes y a par sencillas,
sembró la fecunda mano
de Dios allí! ¡Cuánto arcano
que no es dado al vulgo ver!
La humilde yerba, el insecto,
la aura aromática y pura,
el silencio, el triste aspecto
de la grandiosa llanura [...] ⁵⁸⁴
Esteban Echeverría

Los cautivos l'annonce dès son titre : le roman va dialoguer avec *La cautiva*, œuvre canonique d'Echeverría. Mais c'est plutôt le tandem constitué par ce long poème fondateur avec *El matadero* qu'il s'agit de considérer, et je tenterai de démontrer à quel point le roman de Kohan est l'hypertexte de ces deux hypotextes, à la fois hommage et parodie, même si on peut d'ores et déjà avancer que les rapports hypertextuels sont plus diffus, beaucoup moins explicites que dans les autres cas présentés. Kohan et Alejandra Laera parlent de « *tandem* imbuido de clasicidad » :

Echeverría fija al menos dos clásicos en el canon – un poema celebrado: *La cautiva*, y un cuento diferido: *El matadero* –, entra con ellos en el olimpo de las lecturas obligatorias, define orígenes y centros en el espacio de la literatura argentina. Su legado se vuelve entonces por lo menos doble: consta de una imagen de escritor tan atractiva como eficaz, y de un par de textos que suelen asociarse en un *tandem* imbuido de clasicidad⁵⁸⁵.

Le roman *Los cautivos* respecte cette idée de tandem ou lecture conjointe, puisque sa première partie (« Tierra adentro ») renvoie à plusieurs éléments de *El matadero* tandis que sa deuxième partie (« El destierro ») se réfère davantage à *La cautiva*. Comme l'a montré Elena Vinelli dans son article « Archivo Kohan. *Los cautivos*... como reescritura, reversión y parodia de la palabra ilustre de Echeverría », la position particulière du narrateur peut être lue comme une parodie de la parole élitiste propre à Echeverría et aux écrivains de la génération de 1837 (ce qu'elle nomme, à la suite

⁵⁸⁴ Esteban ECHEVERRÍA, *La cautiva*, *Op. cit.*, p. 26.

⁵⁸⁵ Martín KOHAN et Alejandra LAERA, *Op. cit.*, p. 74-75.

d'Adolfo Prieto qui renvoie lui-même à Walter Benjamin, « la retórica de los vencedores⁵⁸⁶ »). En effet, si à première vue la victime de la parodie est la figure du gaucho, le regard est tellement caricatural et destructeur que c'est plutôt le discours de l'élite qu'il faut considérer comme le véritable objet de la parodie : « Lo que se parodia es la “civilización”, la intelectualidad *a la europea* de los que interpusieron una “utopía extranjera” entre ellos y la realidad política y social de la nación. ». Voilà donc une première façon de relier le texte avec l'écriture d'Echeverría : dans le ton, il y a déjà un geste hypertextuel. C'est le rapport de répulsion qu'entretient le poète avec la « chusma » qui est moqué :

En una explícita denuncia contra la tiranía rosista, el narrador [de *El matadero*] confronta el refinamiento del unitario y la ajenidad de la barbarie, a la que fustiga al representarla como tal. En *Los cautivos* de M. Kohan, el narrador reescribe, de manera exacerbada y con lenguaje y mentalidad de un narrador del XXI, al de “El matadero” y *La cautiva*. Hace una parodia de la relación que tenía el intelectual ilustrado con el mundo popular del XIX, asimilando la chusma y la indiada descrita por Echeverría a la figura del gaucho⁵⁸⁷.

En réalité, cette répulsion n'est pas dépourvue d'ambiguïté car une certaine fascination côtoie le sentiment d'horreur, comme le décrit Kohan dans un travail sur *El matadero* : « Para Esteban Echeverría, como para cualquier otro burgués romántico por otra parte, la cultura popular adquiere ese doble signo : recelo ideológico y seducción estética⁵⁸⁸. ». Cette ambivalence est nette en effet dans la description du narrateur de *El matadero* (tout est dans l'adversatif « aunque ») : « El espectáculo que ofrecía entonces era animado y pintoresco, aunque reunía todo lo horriblemente feo, inmundo y deforme de una pequeña clase proletaria⁵⁸⁹, etc. ». Mais ce n'est que la répulsion qui est parodiée dans *Los cautivos*. On pourrait rajouter, avec Noé Jitrik, que c'est aussi la conception romantique de la nature qui est parodiée, en effet : « en una nueva perspectiva se empezó a sentir que entre hombre y naturaleza había un continuo y que, en consecuencia, la naturaleza era un misterio que el hombre debía revelar para encontrarse a sí mismo⁵⁹⁰ ». La nature de *Los cautivos*, c'est la Pampa désertique, qui ne reflète rien d'autre que le vide intellectuel du gaucho : il n'y a aucune sublimation possible de cette nature sauvage. Si nous poursuivons avec le travail d'Elena Vinelli avant de chercher les liens intertextuels sur le plan du contenu – car son analyse repose davantage sur le rapport parodique entretenu entre le roman de Kohan et le regard

⁵⁸⁶ Elena VINELLI, *Op. cit.*, p. 10 du PDF.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 14 du PDF.

⁵⁸⁸ Martín KOHAN, « Las fronteras de la muerte », Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2010. URL : http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/89146281098992709298235/p0000001.htm#I_0_.

⁵⁸⁹ Esteban ECHEVERRÍA, *El matadero*, *Op. cit.*, p. 156

⁵⁹⁰ Noé JITRIK, *Panorama histórico de la literatura argentina*, *Op. cit.*, p. 48.

qu'Echeverría porte sur les « barbares » –, précisons que cette observation ne montre pas seulement la transformation parodique mais aussi le fait que le narrateur de *Los cautivos* prolonge ce que le poète du XIX^e a commencé sur le plan du langage de ses personnages, car l'image du débordement violent qui se manifeste dans la parole des « barbares » de *El matadero* se retrouve de façon exacerbée à travers le débordement scatologique que l'on a observé plus haut :

Este narrador ya no necesita sujetarse a las convenciones del lenguaje literario del XIX y puede hacer alarde escatológico abriéndole la puerta al desborde que el otro Echeverría inició. [...] El lenguaje popular que Echeverría supo reconocer al poner el voseo y la violencia del lenguaje oralizado en boca de sus bárbaros, tiene su correlato en el desenfado lexical del narrador de *Los cautivos*⁵⁹¹.

Il y a donc un prolongement mais aussi un détournement de ce que voulait montrer le narrateur de *El matadero* dans cette introduction à un dialogue en style direct : « Los dicharachos, las exclamaciones chistosas y obscenas rodaban de boca en boca, y cada cual hacía alarde espontáneamente de su ingenio y de su agudeza ». Car les gauchos de Kohan n'ont pas cette vivacité d'esprit et de langage, et le chemin du langage violent à la violence physique (en passant par le crachat, que nous avons vu comme une étape intermédiaire) est beaucoup plus court – comme en témoigne par exemple la scène hilarante du duel entre « la Toribia » et « la de Maure » : lorsque l'une décoche une insulte (« “Si serás mierda, vos, Toribia”, dijo. “Siempre viendo lo que no hay⁵⁹²”. »), l'autre met beaucoup de temps à comprendre et à méditer une riposte :

En un primer momento, la Toribia no creyó o no entendió lo que le había dicho la de Maure. Se quedó inmóvil, frunció el ceño, quiso pensar, casi pensó. Por fin pudo creer o entender lo que acababa de oír. Entonces se sacó el dedo de la nariz y, por ganar tiempo, ya que la situación no daba para divertimentos, se lo metió en la boca y lo chupó. Se sacó después el dedo también de la boca, porque ya sabía lo que iba a decir y quería que eso que iba a decir lo escucharan todos y lo escucharan bien. “Peor vos, conchuda, que ves y te hacés la que no ve⁵⁹³”.

Ainsi, la richesse de la « langue loquace » que le narrateur de *El matadero* reconnaît au moins à ses barbares, celui de *Los cautivos* ne la reconnaît à personne d'autre qu'à lui-même, qui se délecte longuement (on note la sympathique allitération en même temps que la recherche d'harmonie rythmique de « quiso pensar, casi pensó ») sur la description des gestes répugnants de la Toribia. Certes, la riposte qui se fait attendre ne manque pas de mordant, et de double sens ; mais elle fait figure d'exception au sein du récit. En effet, soit leurs dialogues s'écourtent par manque d'intelligence et de vocabulaire, soit, comme dans la scène où la troupe des fédéraux recherche le poète fugitif et où Maure le dénonce, ils reproduisent comme des perroquets un discours entendu

⁵⁹¹ « Las fronteras de la muerte », *Op. cit.*, p. 13 du PDF.

⁵⁹² *Los cautivos*, *Op. cit.*, p. 35.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 36.

quelques minutes plus tôt : « “En la casa se esconde un unitario”, siguió Maure, “y conspira en secreto contra el gobierno del Restaurador”. Había que ver con qué solvencia se había expresado Maure, usando palabras que acababa de aprender⁵⁹⁴. ». Mais il faut dire que Maure est légèrement moins stupide que les autres, et plus mauvais.

La relation hypertextuelle est plus claire sur le plan du contenu (si l'on reprend un instant le travail d'Elena Vinelli) entre la seconde partie de *Los cautivos* et la description du périple de Luciana Maure, et *La cautiva* :

[L]a mirada romántica del poema narrativo *La cautiva* y, en especial, la épica heroica de María son puestas en abismo en la segunda parte de la novela de Kohan a través del fracaso de la cruzada que lleva la Luciana para alcanzar a su amante en el exilio. Para ello, el narrador modifica su tono volviéndolo empático respecto de una antagonista que ha sido iniciada en la erótica y la escritura del mundo ilustrado; doblemente marcada por la didáctica utópica con que la ilustración “asimila” a la barbarie, la Luciana hace un recorrido simétrico al de su antecesora pero de signo opuesto⁵⁹⁵.

Le « signe opposé » auquel fait allusion Vinelli renvoie au fait que l'héroïne de *La cautiva* parvient bien à retrouver son amant, Brian. Mais je vois aussi un rapport de symétrie inversée, dans la première partie, entre ce qu'il se passe d'une part entre Echeverría et les gauchos de *Los cautivos*, et d'autre part entre l'unitaire et les barbares de *El matadero*. En effet, le récit canonique décrit comment un jeune unitaire se retrouve pris au piège de la « chusma ». Il est immédiatement, et de loin, identifié comme l'ennemi :

Mas de repente, la ronca voz de un carnicero gritó :
– ¡Allí viene un unitario! –y al oír tan significativa palabra toda aquella chusma se detuvo como herida de una impresión subitánea.
–¿No le ven la patilla en forma de U? No trae divisa en el fraque ni luto en el sombrero.
–Perro unitario⁵⁹⁶.

Dans le roman de Kohan l'unitaire Echeverría échappe tout le temps, aussi bien à la vue du lecteur qu'à celle des gauchos et des fédéraux qui le recherchent. Pour commencer, les gauchos échouent à l'identifier comme un unitaire, ce dont témoigne la réaction abrutie de Tolosa et de Gorostiaga au discours du capitaine de la troupe fédérale lancé à la poursuite du poète :

Fernando Rodríguez sacó pecho y exclamó : “A esta comisión la envía don Juan Manuel de Rosas, el Ilustre Restaurador de las leyes, para preservar el orden y la paz en el territorio de la provincia. La pampa tiene escondrijos donde se ocultan los asquerosos, salvajes, impíos unitarios”. Dicho lo cual nadie pudo contener el grito: ¡Mueran los asquerosos, salvajes, impíos unitarios!”. Tolosa y Gorostiaga se sumaron a la exclamación, con cierto retardo al que nadie pareció atender. “Estamos recorriendo la zona”, siguió el comandante, “buscando a esos traidores. Un buen federal tiene que darnos aviso apenas lo descubran. Es

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁹⁵ Elena VINELLI, *Op. cit.*, p. 15 du PDF.

⁵⁹⁶ Esteban ECHEVERRÍA, *El matadero*, *Op. cit.*, p. 166-167.

fácil reconocerlos: visten a la europea y se niegan a llevar la divisa punzó. No saben obedecer, y hay que enseñarles⁵⁹⁷».

Tolosa et Gorostiaga non seulement ne savent pas qui est Rosas et qui sont les unitaires, mais même s'ils avaient l'occasion d'observer Echeverría (ce qu'ils ne peuvent pas faire puisque le poète ne sort jamais de la maison, et eux croient qu'il s'agit du « patron »), ils ne pourraient pas l'identifier comme un unitaire, puisqu'ils oublient instantanément le discours du capitaine. Ainsi, quand ce dernier revient les voir et se lance à nouveau dans un discours d'éloges envers le régime de Rosas, la paire d'abrutis l'écoute comme si c'était la première fois (« Lo oyeron de vuelta, pero como por primera vez, enterándose igual que los otros, los que jamás lo habían visto ni tratado⁵⁹⁸. »). Et Maure, qui a compris la relation qui unissait sa fille avec le poète et dénonce celui-ci pour cette seule raison, n'empêchera pas Echeverría de s'échapper. Dans *Los cautivos*, le civilisé unitaire s'enferme volontairement et reste protégé des sauvages par la frontière que représente la maison toujours close (par ailleurs, même s'il sortait, les gauchos le traiteraient avec la même soumission que celle entretenue avec leur patron) ; dans *El matadero*, le pauvre unitaire est encerclé et rapidement immobilisé par la « chusma » :

[El joven] trotaba hacia Barracas, muy ajeno de tener peligro alguno. Notando, empero, las significativas miradas de aquel grupo de dogos de matadero, echa maquinalmente la diestra sobre las pistoleras de su silla inglesa, cuando una pechada al sesgo del caballo de Matasiete lo arroja de los lomos del suyo, tendiéndolo a la distancia, boca arriba y sin movimiento alguno⁵⁹⁹.

Tandis que le jeune civilisé perd toute liberté de mouvement, dont jouissent entièrement ses bourreaux (comme l'explique Kohan dans son analyse du récit : « la violencia popular, puesta en movimiento, activada en un movimiento difícil de contener, atenta contra el derecho a pasarse del unitario, le impide circular libremente, lo despoja de su propio movimiento⁶⁰⁰. »), le civilisé de *Los cautivos*, lui, peut s'enfuir, et laisser le Río de la Plata entre lui et les fédéraux. Le « pauvre diable⁶⁰¹ » de *El matadero* ignore les limites entre les deux mondes, celui de la civilisation et celui de la barbarie :

... el unitario, cuya desventura consiste en haberse internado en el territorio de los enemigos. Como decíamos, prescinde riesgosamente de ese saber sobre los espacios urbanos y suburbanos que el narrador

⁵⁹⁷ *Los cautivos*, *Op. cit.*, p. 74-75.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 107-108.

⁵⁹⁹ Esteban ECHEVERRÍA, *El matadero*, *Op. cit.*, p. 166-167.

⁶⁰⁰ « Las fronteras de la muerte », *Op. cit.*

⁶⁰¹ Esteban ECHEVERRÍA, *Op. cit.*, p. 173.

muy prontamente se aseguró con su trazado del croquis de la localidad. El unitario circula por el espacio de la ciudad como si en ella no hubiera fronteras políticas⁶⁰² [...].

L'ignorance des frontières politiques et de l'ennemi mène l'unitaire à sa perte; l'Echeverría du roman de Kohan, lui, est un unitaire malin, qui connaît bien les limites : en territoire barbare, il se constitue une solide forteresse, puis sait mettre la frontière fluviale entre ses ennemis et lui. Ainsi, de la même façon que la trajectoire de Lucía réécrit en l'inversant celle effectuée par la María de *La cautiva*, la résolution de l'antagonisme civilisé *versus* barbare réécrit, à l'envers, celle qui caractérisait *El matadero* : on a donc affaire à un double hypertexte inversé. Non seulement la deuxième partie du roman peut être lue comme un hommage au poème canonique (mais un hommage non dépourvu d'une volonté de se détacher du Père par l'inversion), mais le roman entier décide de sauver son auteur des griffes des sauvages.

Un sitio desierto y tártaro

Le jeune lieutenant Giovanni Drogo, héros du roman *Le désert des Tartares* (1940) de Dino Buzzati, est affecté à sa sortie de l'école militaire au fort Bastiani, situé sur un plateau surplombant un désert. Là, à la frontière nord de son pays, ses camarades et lui doivent défendre le territoire contre l'ennemi, un ennemi que personne n'a jamais vu mais qu'une légende, transmise de générations en générations de soldats, assimile à des Tartares. Dans cet endroit lugubre, les années passent pour Drogo dans l'attente de voir venir l'envahisseur, qui justifierait sa présence à son poste, mais rien ne se passe, ou presque. Trente ans plus tard, lorsque l'ennemi arrive enfin, il s'évanouit, à bout de force, et meurt sans avoir jamais combattu. L'histoire de « El sitio », on la connaît : c'est aussi le récit d'un jeune narrateur dont l'envie de se battre est freinée par l'attente insupportable d'un ennemi invisible. Voyons comment cette nouvelle peut être considérée comme un hypertexte du roman de Buzzati.

Dès le départ, on note un jeu de symétries inversées entre les deux textes, comme si « El sitio » reproduisait (réécrivait) la même ambiance et la même psychologie que celles qui caractérisent le roman de Buzzati et son héros, mais en prenant appui sur un certain nombre d'éléments pour les retourner. L'un comme l'autre protagoniste, jeunes soldats sur le point de vivre leur première aventure militaire, doivent d'abord faire un long voyage pour atteindre l'endroit de l'action (ou plutôt l'endroit de l'inaction, mais ils l'ignorent encore), et l'attermoient

⁶⁰² « Las fronteras de la muerte », *Op. cit.*

les rend tous deux d'autant plus impatients d'agir. Mais, tandis que le héros de Buzzati doit emprunter un chemin très escarpé, sa destination se situant dans les hauteurs (« De temps en temps, à un coude de la vallée, on apercevait devant soi, très haut, taillée dans des pentes raides, la route qui grimpait en zigzag. Parvenu à l'endroit qu'on avait aperçu, on levait la tête vers le haut, et l'on retrouvait encore devant soi toujours plus haut, la route⁶⁰³. »), celui de Kohan traverse un territoire plat et monotone, sans grands obstacles : « El llano es parejo y monótono, carece de accidentes ; hemos encontrado, eso sí, algunos ríos medianamente torrentosos que sirvieron para el refresco tanto de la tropa como de la caballada, pero que no ofrecieron, para vadearlos, ningún obstáculo que no pudiésemos sortear. » (p. 7). Tous les deux, inexpérimentés et disposés à entrer en action, autrement dit à vivre pleinement la vie militaire, sont très vite coupés dans leur enthousiasme. Ainsi, le jeune Drogo est envoyé à un fort dont il découvre qu'il est une « frontière morte » qui ne débouche sur rien : « De l'autre côté, il y a un grand désert⁶⁰⁴ », lui annonce un officier qu'il a croisé avant d'arriver, et qui anéantit point par point ses illusions d'une nouvelle vie pleine de gloire (le fort auquel il est affecté est petit et vétuste, personne ne veut y aller ; on n'y fait rien, on n'y protège rien, on est loin de tout, on mange mal). Le protagoniste et narrateur de « El sitio » subit une déception du même ordre lorsque son commandant explique qu'ils ne vont pas attaquer la ville de Santa Bárbara, la stratégie du siège étant la meilleure : « hemos venido hasta aquí en una larga y tediosa travesía, con un ejército más numeroso y mejor pertrechado que el de nuestros enemigos, con el propósito de tomar la ciudad amurallada de Santa Bárbara y no para acabar por resignarnos a no atacarla. » (p. 11). Tous deux n'ont pas d'autre choix que d'attendre : l'un, que l'ennemi se manifeste, l'autre, que l'ennemi se rende. La configuration spatiale est inversée dans la nouvelle de Kohan, puisque dans le roman de Buzzati le héros et ses pairs sont en hauteur, sur un plateau, et l'ennemi invisible en bas ; dans « El sitio », la troupe est en bas, l'ennemi invisible dans les hauteurs (« La ciudad de Santa Bárbara se encuentra en la parte alta de una especie de meseta ». Dans les deux cas pourtant, la configuration géographique rend la force militaire inutile : la troupe du jeune héros de Kohan aurait bien du mal à attaquer l'ennemi (Centurión comprend au moins cela : « Atacarla [...] implicaría abrir el fuego sobre un terreno en declive, claramente perjudicial para nosotros, y también exponernos a que el río nos impida avanzar por ese flanco ») ; le fort quant à lui rend difficile une invasion (sauf à la fin, après que l'ennemi a construit une route). L'attente les rend tous léthargiques et l'immobilité est de mise, tant dans le roman italien que dans « El sitio ». Le narrateur omniscient du *Désert* dit : « Tout

⁶⁰³ Dino BUZZATI, *Le désert des Tartares*, Paris, Robert Laffont, 2012, p. 17.

⁶⁰⁴ Dino BUZZATI, *Op. cit.*, p. 19.

stagnait dans une mystérieuse torpeur⁶⁰⁵» puis « La même journée, avec ses événements identiques, s'était répétée des centaines de fois sans faire un pas en avant ». Le narrateur de « El sitio » : « Nos aburrimos enormemente. No tenemos nada que hacer, nada en absoluto, que no sea vigilar las murallas de la ciudad de Santa Bárbara para que nadie trate de escapar. » (p 12); puis « Mantenemos una vigilancia atenta [...] pero también admito que con el lento paso de los días nos va ganado cierto sopor. » (p. 14) : dans le premier cas la torpeur mène à l'inaction, dans le second l'inaction mène à la torpeur. Ce sont des hommes qui n'ont pas non plus le don de la parole pour les sauver de l'ennui, pour meubler l'attente – comme en témoigne ce parallélisme de motifs, le texte de Kohan donnant l'impression de réécrire au style indirect le bref dialogue au style direct du *Désert des Tartares*, platitudes sur la lune : « Dites-moi donc, Tronk, demanda Giovanni [...]. Est-ce une impression, mais il me semble que, cette nuit, la lune est beaucoup plus grande que d'habitude ? ». Son compagnon répond : « Je ne crois pas qu'elle soit plus grande, mon lieutenant, dit Tronk. Elle fait toujours cette impression, ici, au fort⁶⁰⁶. » Le dialogue s'arrête là, stérile ; et chez les soldats de Centurión, on note le même manque d'inspiration : « Nos quedamos de vuelta sin nada que decir. En la noche aparece una mitad de luna en el cielo despejado, y algo hablamos sobre eso; pero no somos poetas, y por lo tanto las frases que se nos ocurren son apenas unas pocas. » (p. 17). Gagnés par la torpeur, ils croient tout de même à la victoire, ce qui les encourage à ne pas défaillir : « Un pressentiment – ou bien était-ce seulement un espoir ? – de choses nobles et grandes l'avait fait rester là⁶⁰⁷ », dit le texte de Buzzati, tandis que le brave narrateur kohanien affirme « Esta tropa, digna como es de que la comanda quien la comanda, no declina en su actitud vigilante. » (p. 13). Mais on comprend bien que dans ce contexte d'ennui mortel, la « tache noire » qui apparaît au loin dans *Le désert* (« Drogo crut apercevoir, dans la plaine, un peu sur la droite, une petite tache noire qui bougeait⁶⁰⁸ »), la tache blanche qui semble surgir de nulle part devant les yeux de la troupe de Centurión (« ese chico menudo que aparece agitando una bandera blanca » (p. 14)) apparaissent comme un événement extraordinaire. Car ces deux apparitions, un cheval sans cavalier dans le premier cas, le petit Julián dans le second, donnent une substance à l'ennemi, le rendent davantage présent et redonnent un souffle à l'attente.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 23 et p. 90.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 99.

Chez ces hommes privés d'action, l'imaginaire acquiert une importance disproportionnée, et dans les deux récits (le narrateur de « El sitio », en réalité, attire davantage l'attention sur le Commandant Centurión que sur lui-même) ces hommes vont tomber dans le piège de la fiction, qui les ensorcelle : chez Kohan, c'est le mystère du récit de Julián, conteur génial, qui sait comment créer les meilleurs effets de suspense ; chez Buzzati, c'est le mystère des Tartares qui incite Drogo à rester et finit par l'« engluier » (« quatre mois avaient suffi pour l'engluier⁶⁰⁹ ») – après avoir dit qu'il avait envie de partir, glacé par le côté lugubre de l'endroit : « Pourtant, cette masse rocheuse contenait pour Giovanni Drogo le premier appel visible de la terre du Nord, du royaume légendaire⁶¹⁰ ». Ainsi, la façon de raconter de Julián fait écho à celle adoptée par le lieutenant Morel, qui va jouer un rôle prépondérant dans l'esprit de Drogo :

- [...] De là, on voit toute la plaine. On dit...
- Et ici, il s'interrompt.
- On dit ? ... Qu'est-ce qu'on dit ? Demanda Drogo.
- Et une inquiétude inhabituelle faisait trembler sa voix.
- On dit que toute cette plaine n'est que cailloux, une sorte de désert, des cailloux tout blancs, paraît-il, comme s'il y avait de la neige.
- Rien que des cailloux ? Et c'est tout ?
- C'est ce qu'on dit : des cailloux, et quelques marécages ;
- Mais au fond, au Nord, on doit tout de même bien voir quelque chose ?
- En général, à l'horizon, il y a de la brume [...]. Il y a les brumes du Nord qui empêchent de rien voir.
- Les brumes ! s'exclama Drogo incrédule. Elles ne doivent pas rester là en permanence, l'horizon doit parfois être clair.
- Il n'est presque jamais clair, même en hiver. Il y en a qui prétendent avoir vu...
- Qui prétendent avoir vu ? Quoi donc ?
- Ils ont rêvé, c'est sûr. [...] Certains disent avoir vu des tours blanches, ou bien ils disent qu'il y a un volcan fumant et que c'est de là que viennent les brumes⁶¹¹.

Le récit de Julián, à la manière du lieutenant Morel, tient les autres en haleine (tout particulièrement Centurión, celui qui était annoncé comme infiniment plus intelligent que les autres et qui finit par se laisser berner par un enfant) et intensifie le caractère mystérieux, comme la brume qui envahit peu à peu la description de Morel. Cette brume, ce mystère, décuplent leur imaginaire, puisqu'il faut combler le manque de certitudes, ce vide insupportable. Julián peuple son récit de détails romanesques, qui ne sont que des conjectures (il semblerait que le général Montana soit en train d'agoniser, on raconte qu'il a été empoisonné, certains soupçonnent sa femme, etc.) tout comme le fait Morel, qui raconte puis se rétracte (les soldats qui racontent tout cela ont dû rêver). Les images ainsi distillées (le royaume imaginaire comme promesse de

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 35.

confrontation avec l'ennemi, l'agonie du général Montana comme promesse de victoire) puis niées sont perturbantes. Centurión et Drogo sont pris au piège de la fiction, le premier car la tension créée par le suspense du récit de Julián lui fait perdre pied (on a vu comment il finissait par le supplier de lui donner davantage d'informations) et le rend fou : il décide à la fin du récit d'attaquer la ville de Santa Bárbara, malgré une position stratégique des plus mauvaises ; le second, car, ayant le choix de quitter le fort, l'appel mystérieux le retient et le condamne à une vie de néant.

La relation hypertextuelle qui invite à lire « El sitio » comme un écho du *Désert des Tartares* invite aussi à écouter le récit de Julián comme une fiction dans laquelle se laissent prendre Centurión et sa troupe, comme dans une toile d'araignée. On pouvait le soupçonner sans l'hypotexte, mais l'hypotexte nous pousse encore davantage vers cette interprétation. L'ennemi n'est ainsi qu'une construction de l'imaginaire, nous dit le texte de Buzzati :

- Un désert ?
- Un désert effectivement, des pierres et de la terre desséchée, on l'appelle le désert des Tartares.
- Pourquoi des « Tartares » ? demanda Drogo. Il y avait donc des Tartares ?
- Autrefois, je crois. Mais c'est surtout une *légende*⁶¹².

Ciencias juveniles

*On ne modifie guère l'action d'un hypotexte que parce qu'on a transposé sa diégèse
[...] ou afin de transformer son message*⁶¹³.

Gérard Genette

Comme je l'ai fait remarquer plus haut, le Collège National de Buenos Aires fait partie des mythes de l'argentinité qui « génèrent des anticorps » chez l'auteur, ce qui nous invite d'ores et déjà à lire *Ciencias morales* comme une description de l'institution marquée par la distance critique, même si Kohan avoue un certain degré d'identification avec l'établissement qui l'a formé et qui lui inspire des sentiments positifs en tant que lieu de « circulation du savoir », comme évoqué précédemment. En réaction à un certain discours qui accuse le Collège National d'élitisme, il ressent même le besoin de le défendre :

⁶¹² *Ibid.*, p. 19.

⁶¹³ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, *Op. cit.*, p. 442.

La argentinidad, el Nacional de Buenos Aires, mi judaísmo, me generan anticuerpos. (La única excepción a ese rechazo –acota el escritor– es Boca y su estadio). El colegio, sin embargo, lo reconozco, forma parte del repertorio de esas cuatro o cinco definiciones por donde pasa mi identidad. No con la soberbia que nos endilgan. Esas acusaciones de elitismo en realidad son la fantasía del excluido, que pone en eso más de lo que hay ahí en realidad⁶¹⁴.

Cela étant dit, il est évident que Kohan n'ouvre aucunement la porte à l'idéalisation, et choisit d'utiliser le Collège comme décor d'une période obscure, la fin de la dictature des années 1976-1983, qui à son tour obscurcit l'atmosphère de l'établissement et fait ainsi contrepoids au roman de Miguel Cané. Car c'est bien davantage avec le texte qui a contribué en grande partie à la mythification du lieu, le roman *Juvenilia* (1884), que *Ciencias morales* établit un dialogue de type hypertextuel – un dialogue qui tend à s'inscrire en contradiction avec plusieurs éléments que l'on verra maintenant.

Il convient d'ores et déjà de remarquer que le premier point d'opposition avec le roman de 1884 provient du point de vue foncièrement élitiste et à la fois conservateur de Miguel Cané. Comme l'explique Juliana Accoce, *Juvenilia* a été interprété à tort comme un récit auquel tout le monde pouvait s'identifier, apparence d'inclusion qui a même grandement participé à son succès : « Este *yo* romántico da paso a menudo a un *nosotros* de cuya ambigüedad dependió buena parte del éxito de la recepción del libro: al ser interpretado como inclusivo, implicaba al lector y creaba la ilusión de que lo narrado en *Juvenilia* le había sucedido a todo el mundo ». Bien au contraire, le discours de Cané non seulement à travers le récit de ses souvenirs de collégien mais aussi dans son introduction, se révèle tout à fait exclusif si on le lit attentivement, dans la mesure où c'est bien plus à l'élite qu'à la communauté nationale qu'il s'adresse :

[U]na lectura [...] atenta revela el carácter auténticamente exclusivo de ese plural, incluso en la exhortación final de la introducción “*Todos, por un esfuerzo común, levantemos ese Colegio Nacional que nos dio el pan intelectual...*” (p. 52) en la que el determinativo *ese* delimita el alcance del plural de la subordinada adjetiva *que nos dio* y corrige el abarcativo *todos* inicial. Por el uso de ese plural y por las abundantes alusiones de tipo cultural que se entretienen en el texto, que apelan a un conocimiento enciclopédico supuesto, con el tono de sobreentendido entre caballeros y se convierten en una especie de lenguaje cifrado para el lector lego, Silvia Molloy concluye que se trata de una apelación a una solidaridad de clase, y que “*Juvenilia* es una historia triunfal, no de un *yo* sino de un cohesivo *nosotros* producto del Colegio Nacional⁶¹⁵”.

Il n'existe pas davantage de possibilité d'un « nous » véritablement inclusif chez les élèves de 1983 ; non seulement parce que le point de vue adopté est différent, puisque c'est celui de la surveillante qui organise le récit ; mais surtout parce qu'on n'est inclus dans le « nous » qu'à

⁶¹⁴ Pedro B. REY, *Op. cit.*

⁶¹⁵ Juliana ACCOCE, « La arenilla dorada » : el mito de la superioridad porteña en la ficción del Estado liberal. Un análisis de *Juvenilia* de Miguel Cané », XI Congreso Nacional de Literatura Argentina, 2001. URL:<http://www.puertodeletras.files.wordpress.com/2011/05/ponencia.pdf> (l'auteur souligne)

condition de suivre les règles et de ne pas être suspecté de « subversion » (auquel cas on intègre la « liste » de Biasutto, synonyme d'exclusion et de disparition). C'est peut-être le seul point commun entre *Juvenilia* et *Ciencias morales* : le point de vue du « je » autobiographique de Cané et celui du narrateur omniscient qui nous donne à voir les événements à travers le regard de María Teresa mentent tous deux sur l'existence d'un « nous » inclusif – Cané par son élitisme, la surveillante parce qu'elle croit traiter tous les élèves à la même enseigne (celle du respect strict des règles), mais en réalité son attention se porte beaucoup plus sur certains d'entre eux (rappelons son obsession pour Baragli et son parfum), au point de se distraire et d'en oublier les autres. Le seul point commun, disais-je, car tout le reste tend à faire de *Ciencias morales* un hypertexte à vocation de contrepoids : tout se passe comme si Kohan voulait prendre à rebrousse-poil l'objectif glorificateur de Cané, pour qui l'institution était synonyme de destin grandiose, de grande supériorité intellectuelle.

Le paratexte (non seulement le titre du roman mais également celui des chapitres) constitue d'emblée un indice fort de cette attitude d'inversion. *Ciencias morales* renvoie à un nom ancien du Collège, comme nous l'expose le narrateur qui reproduit les pensées de María Teresa dans l'incipit : « Alguna vez ese colegio, el Colegio Nacional, fue solamente de varones. En esos tiempos ya distantes, los tiempos del Colegio de Ciencias Morales, por no decir los más remotos del Real Colegio de San Carlos, etc.⁶¹⁶ ». Cette allusion à l'ancien nom nous invite à penser l'institution en tant que lieu soi-disant garant de moralité, et nous avons vu plus haut à quel point, au nom d'une certaine morale véhiculée par le régime autoritaire, les gris comme María Teresa agissent comme des automates et oublient de s'interroger sur la véritable immoralité du système auquel ils participent. La « moralité » inscrite dans le titre, conjointement au premier titre du premier chapitre, « *Juvenilia* », invite également à se pencher sur celle de Cané, qui écrit en véritable moraliste son introduction au roman autobiographique : il y évoque notamment certains de ses anciens camarades qui, bien que promis à un destin des plus brillants, ont fini par s'écarter du droit chemin. L'un d'eux, par exemple, donnait déjà des signes de « vice » dans sa jeunesse, et l'âge adulte l'y plonge définitivement, malgré l'aide du narrateur-protagoniste, grand seigneur : « Le encontré, traté de levantarlo, le conseguí un puesto cualquiera que pronto abandonó para perderse de nuevo en la sombra ; todo era inútil : el vicio había llegado a la médula⁶¹⁷. ». Un autre sombre dans l'univers de la « bohème » : « La bohemia le absorbió, le hizo suyo, le penetró hasta

⁶¹⁶ *Ciencias morales*, Op. cit., p. 9.

⁶¹⁷ Miguel CANÉ, *Juvenilia*, Buenos Aires, Centro Editor de Cultura, 2008, p. 14.

el corazón⁶¹⁸. ». Ce pauvre diable succombe non seulement à la vie de bohémien, mais, pire encore, il a la faiblesse de se laisser emporter par le « souffle révolutionnaire » (« el aliento revolucionario, que es la válvula intelectual de todos los que han perdido el paso en las sendas normales de la tierra⁶¹⁹. ». María Teresa n'est pas dépourvue de cette espèce de condescendance du moraliste, elle qui est obsédée par la notion de normalité et par le souci de ne pas s'en écarter (celui qui s'en écarte inspire des verbes tels que « se perdre » ou « tomber ») ; on note bien que l'adjectif, dans le titre du roman, a perdu la majuscule du nom originel du collège, légère modification qui invite à remettre en question ce que la notion implique en terme de grandeur. María Teresa déplore ainsi, dans un bref commentaire de *Juvenilia* (c'est la relation que Genette nomme « métatextuelle » : « ... la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer⁶²⁰ »), que la nouvelle configuration du Collège, en l'occurrence sa mixité, représente un réel danger d'immoralité. Elle évoque donc avec regret le temps de *Juvenilia* :

Ese mundo no estaba, como está éste, partido en dos ; lo que había que hacer congeniar, llegado el caso, según se ve en ese clásico literario del colegio que se llama *Juvenilia* y que los alumnos actuales, por ignorancia o por mala fe, se obcecaban en pronunciar « Juvenilla », era otra cosa: era la convivencia pacífica de los alumnos porteños con los alumnos del interior del país. No faltaban alborotos por esa causa, y hasta reyertas con magulladuras varias, pero nada de eso podía compararse con lo que supone vigilar esta otra realidad de los varones y las mujeres existiendo en continua proximidad⁶²¹.

Et en effet, le conflit entre les *porteños* et les provinciaux occupe une place importante au sein du roman de Cané. Si l'on adopte le point de vue de la surveillante, on est invité à percevoir le récit qui va suivre comme une actualisation de *Juvenilia* mais qui, malheureusement, perd en noblesse : le conflit raconté par Cané est complètement légitime, toujours selon María Teresa, puisqu'il reproduit une vérité profonde de l'histoire nationale (« Que los porteños se pelearan con los provincianos no dejaba de expresar, al fin de cuentas, una verdad profunda de la historia argentina, y en esto el colegio ya era lo que estaba destinado a ser : un selecto resumen de la nación entera. »), tandis que le nouveau rapport masculin-féminin qui régit la vie du collège est tout sauf noble. Si nous quittons le point de vue de la jeune fille pour interroger la position de l'auteur, il est assez clair que la vision relativement négative qui gagne peu à peu le lecteur face à cette héroïne irritante à force d'inconscience, déprécie quelque peu l'œuvre classique par

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁶²⁰ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, *Op. cit.*, p. 11.

⁶²¹ *Ciencias morales*, *Op.cit.*, p. 10.

contagion, étant donné la déférence du personnage envers ce classique de la littérature. On sent bien que l'auteur se place ainsi beaucoup plus du côté des élèves et de l'irrévérence dont ils témoignent en déformant la prononciation du canon.

Si nous poursuivons sur la question du paratexte, observons comment les titres de chapitres tissent des liens entre les deux œuvres en orientant sur différents objets de comparaison : après le premier, « *Juvenilia* », vient « La manzana de las luces ». En évoquant le nom du quartier dans lequel se situe l'établissement, le titre de chapitre invite le lecteur à observer la thématique de la lumière, fondamentale dans le roman de Cané, et d'en analyser la transformation hypertextuelle opérée par Kohan. Car le thème de lumière (éclatante) que l'auteur de *Juvenilia* dessine dès l'introduction dans le but d'illustrer la supériorité intellectuelle et morale qui caractérise l'enseignement au Collège National, est tout à fait récurrente, et d'autant plus marquée qu'elle a son pendant, l'ombre. Ainsi, lorsqu'il évoque le contexte de l'écriture du roman :

Horas melancólicas, sujetas a la presión ingrata de la nostalgia, pero que se *iluminaban* con la *luz* interior del recuerdo, a medida que evocaba la memoria de mi infancia y que los cuadros serenos y sonrientes de pasado iban apareciendo bajo mi pluma, haciendo huir las *sombras* como huyen las aves de las ruinas al venir la *luz* de la mañana⁶²².

Ainsi, l'évocation du Collège est synonyme de lumière, de joie et de sérénité – la note de l'auteur annonçait déjà, à la page précédente, les « images souriantes et sereines » du souvenir. *Ciencias morales*, au contraire, oriente le regard du lecteur vers des visages crispés ou tout au mieux indifférents ; et tandis que l'écriture de Cané a vocation à « faire fuir les ombres », le roman de Kohan les invoque au contraire, en faisant émerger tout ce que le Collège comporte de plus ténébreux (son rôle dans la dictature, évidemment, mais sans oublier la métaphore spatiale des tunnels qui recouvrent une vérité horrible). Si nous nous contentons de l'introduction pour l'instant, la lumière est donc omniprésente sous la plume de Cané, associée non seulement à la joie mais tout à la fois à l'éclat de l'intelligence et à la grandeur morale favorisés par le passage de chacun des élèves au prestigieux collège : « la luz intensa del cariño que da cuerpo y vida a la forma vaga del recuerdo⁶²³ », « una inteligencia clara y rápida », « otra inteligencia brillante », « sueño estrellado del poeta », « su inteligencia [...] resplandecía con igual brillo », « el mundo normal, fácil, claro, infantil », « seguir con brillo la tradición de Hoomann o Poe », « algunos brillan con honor en el cuadro actual de la patria ». Et, à l'inverse : « perderse [...] en la sombra »,

⁶²² Miguel CANÉ, *Op. cit.*, p. 9. (Je souligne)

⁶²³ *Ibid.*, p. 9-18.

« anestesia moral, más oscura que la tumba ». Ainsi, le clair-obscur mis en scène par Cané, qui implique trois *versus* (joie des souvenirs d'enfance *versus* mélancolie du présent, intelligence qui s'accomplit dans la grandeur *versus* intelligence non exploitée, moralité *versus* vie de débauche), se retrouve dans l'hypertexte réduit à un gris terne qui enveloppe tous les individus dans la même morosité. Tandis que la thématique de la lumière permettait à Cané d'évoquer des êtres auxquels le Collège donnait tous les moyens de briller (certains étant malgré tout condamnés à la « sombra »), la récurrence du gris dans *Ciencias morales* souligne le fait qu'au Collège, il ne s'agit plus de se distinguer mais de rester, bien sage, dans le rang – car trop penser revient à courir le risque d'échouer dans la liste noire élaborée par Biasutto. Le chapitre intitulé « La séptima hora », évoque quant à lui la punition que María Teresa est chargée de mettre en application suite au fou rire de Marré en plein discours d'autorité : après la sixième heure de cours, les élèves sont tenus de rester dans une salle sans rien faire, et la surveillante veille scrupuleusement au respect de cette règle absurde. C'est la thématique du règlement qu'il s'agit d'observer là, et force est de constater que le roman de Kohan prend là aussi le contre-pied de *Juvenilia*, où tout n'était qu'escapades et bêtises d'adolescents – et donc, des transgressions joyeuses au règlement. D'ailleurs, la transgression insupportable que María Teresa cherche à mettre en évidence, celle qui, soupçonne-t-elle, consiste à fumer dans les toilettes (ce qui constitue le thème central du roman), apparaît dans le roman de Cané comme un élément positif et le sujet d'une anecdote joyeuse, puisque associée à la figure d'Amédée Jacques, directeur du Collège et professeur bien-aimé : « A medida que se animaba, sacaba un cigarrillo de papel, lo armaba y lo colocaba sobre la mesa⁶²⁴ ». Ainsi, ce qui participe du souvenir heureux dans l'hypotexte devient support d'oppression dans l'hypertexte. Quant au titre « Imaginaria », il faut le lire premièrement comme une traduction du rôle de surveillance de María Teresa, (la Real Academia dit « Vigilancia que se hace durante la noche en cada dormitorio colectivo », « cada uno de esos turnos » et « soldado que presta estos servicios ») puisqu'il s'agit du premier chapitre où la jeune fille se cache dans les toilettes pour guetter les garçons et suprendre le coupable ; mais bien évidemment, le terme renvoie aussi à l'imagination débordante de María Teresa, qui, dans ce lieu, se met à visualiser la « chose » des « mâles » et ressent ses premières « chatouilles » sexuelles (« cosquilleo »). Cet imaginaire de la sexualité, qui représente quelque chose de honteux pour elle, n'a d'écho possible dans *Juvenilia* qu'avec l'imaginaire bien innocent auquel fait appel la lecture des *Trois Mousquetaires* chez le héros (quant au rapport aux filles, il est décrit comme bien innocent aussi : il n'est question que d'un bal

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 49.

avec de jolies filles à qui les garçons offrent des verres de bière⁶²⁵). Et, dernière fonction du paratexte, ces cinq titres (« Juvenilia », « La manzana de las luces », « Séptima hora », « Ciencias morales », « Imaginaria ») se répètent, dans le désordre, en tête des seize chapitres du roman, comme pour manifester le caractère cyclique du temps (« Juvenilia » ouvre et referme le roman, formant une boucle) qui y règne et la répétition sans fin d'une même routine. Cette structure s'inscrit elle aussi en opposition avec celle qui organise le récit de 1884, puisque chacun des brefs trente-six chapitres s'attache à une anecdote différente et donne un rythme enjoué et dynamique à l'ensemble. Ainsi, sans parler de transformation parodique mais plutôt de « transformation sérieuse », on assiste dans cette élaboration de type hypertextuel à un mécanisme d'inversion de l'institution mythique, comme si la réécriture offrait une version du Colegio qui aurait déteint au point de se fondre dans la grisaille.

L'antagonisme en littérature, qui se manifeste sans cesse dans l'œuvre kohanienne à travers la pratique intertextuelle et hypertextuelle, montre ainsi toute sa fécondité et son ambivalence : le rapport aux anciens, aux pères littéraires, est fait d'irrévérence et à la fois d'hommage filial. La même ambivalence habitait toute l'œuvre borgésienne, et en cela, Kohan en est un héritier incontestable ; comme Borges vis-à-vis de Cervantès lorsqu'il écrit son « Pierre Menard », il « voue un culte paradoxal aux figures référentielles », selon la description de Julio Premat :

Confrontado con lo paterno en tanto que figura (Cervantes), en tanto que texto (*El Quijote*) y en tanto que código heredado de una tradición (una lengua y una cultura impuestas), Menard es el instrumento para la afirmación de un deseo y el de un imposible mandato, personal y social: ser escritor en vez del padre, ser escritor mejor que el padre, y al mismo tiempo rendir un culto paradójico a las figuras referenciales que están siendo destronadas⁶²⁶.

Borges répond ainsi à la question « comment écrire après Cervantes ? » avec son provocant Pierre Ménard ; à sa suite, Kohan tente de répondre à la question « comment écrire après Borges ? » : ne pouvant pas l'ignorer, il écrit en même temps *avec* lui et *contre* lui. C'est la « soumission parricide » dont parle aussi Premat : « una dialéctica de sumisión parricida, de destrucción respetuosa, de culto sacrílego [...]. La posición de Borges es perfectamente ambivalente, oscilando entre culto y agresividad: su discurso exalta a su manera una filiación pero las concepciones y prácticas

⁶²⁵ Chapitre XXVII, *Ibid.*, p. 98-99.

⁶²⁶ Julio PREMAT, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, *Op. cit.*, p. 72.

literarias que lo acompañan tienden a destruirla⁶²⁷.». Mais pour Kohan, il semble que l'ambivalence fonctionne de manière contraire : tandis que l'ensemble de son discours tend vers un rapport irrévérencieux ou tout au moins une distance critique face à tout élément associé de près ou de loin à la filiation, ses fictions tendent à faire contrepoids à cette irrévérence à travers une pratique hypertextuelle qui, bien souvent, donne lieu à d'authentiques hommages.

2. Dédoubler pour multiplier les couches de signification

L'analyse du principe antagonique chez Kohan ne saurait être complète sans un regard précis sur sa poétique et sur sa conception du langage et de l'écriture. On le sait, la question sémantique est fondamentale dans la vision qu'a l'auteur de la littérature. Le langage littéraire diffère ainsi de tout autre langage en ce qu'il « multiplie les couches de signification » :

Lo que tiene de interesante la literatura es que *multiplica significaciones*, abre y complejiza, no porque los escritores seamos muy lúcidos sino porque se dan *capas de significaciones* que ni uno ve. [...] Ahí es donde la literatura no es la continuación de la realidad por otros medios, sino que es tomar ciertas significaciones y *combinarlas* con otras. Esto nos permite ver cosas que, sobre el terreno de la realidad misma, no aparecerían⁶²⁸.

Il s'agit donc d'observer ce qui génère cette « multiplication », quels éléments sont « combinés ». Je propose d'analyser le langage poétique kohanien sous le signe du dédoublement, à deux niveaux : celui du mot, et celui impliqué par le rapport entre le fond et la forme.

⁶²⁷ Julio PREMAT, « Borges : tradición, traición, transgresión », *Op. cit.*, p. 45.

⁶²⁸ Ana ABRAMOWSKI et Inés DUSSEL, *Op. cit.*

- a) Le mot qui se dédouble ou l'univocité du signifiant remise en question

*De manera, doctor Vicenzi, que se venía la noche, se venía la noche
doblemente para los realistas, le imploro sea usted indulgente
con la tosquedad de este inocente juego con la polisemia.*

Mauricio Miguel Alfano

L' « anillo » ou les effets pervers de l'univocité

Le mot dit plus que ce que l'on croit : cherchons-en le fond, n'oublions jamais son potentiel polysémique, libérons-le du joug de l'univocité. Ou, comme le dit Antonin Artaud : « je revendique [...] le droit de briser avec le sens usuel du langage, de rompre une bonne fois l'armature, de faire sauter le carcan, d'en revenir enfin aux origines étymologiques de la langue qui à travers des concepts abstraits évoquent toujours une notion concrète⁶²⁹. » La conception qu'a Kohan du langage me semble très proche de celle d'Artaud, dans le sens où son écriture propose et à la fois exploite sans cesse cette idée de rompre avec l'aspect usuel – favorisé par un usage inconscient du mot – qui emprisonne le langage. De la même manière qu'il invite à remettre en question tout ce qui va de soi et que véhiculent les mythes, il joue à ébranler nos certitudes quant à la capacité du mot à exprimer une réalité fixe. Cette même fixité est d'ailleurs précisément ce qui « paralyse la pensée » selon Artaud, qui désire retrouver les « mystérieuses possibilités » du langage : « par nature et à cause de leur caractère déterminé, fixé une fois pour toutes, [les mots] arrêtent et paralysent la pensée au lieu d'en permettre et d'en favoriser le développement⁶³⁰. » Il faut donc *résister* contre l'univocité qui empêche de réfléchir dans la mesure où, toute univocité nous condamne à rester à la surface du sens.

De la même manière que, politiquement, « les choses pourraient être autrement⁶³¹ », Kohan nous dit, ainsi, que les mots pourraient bien dire autre chose. La révélation qui frappe

⁶²⁹ Antonin ARTAUD, *Op. cit.*, p. 157-158.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 171-172.

⁶³¹ Miguel BENASAYAG et Dardo SCAVINO, *Op. cit.*, p. 38.

Aguinaga, dans la nouvelle « Familia de palabras⁶³² » (*Muero contento*), est bien de cet ordre-là, même si l'idée est poussée jusqu'à son ultime conséquence (la folie). On peut dire qu'il applique à la lettre le conseil d'Artaud quant au retour à l'étymologie : car le protagoniste, sur le point de se marier, se rend compte avec horreur que le mot « anillo » pourrait très bien venir de « ano » (anus), affublé du suffixe diminutif « – illo ». Scandalisé par cette découverte, il refuse de participer à la cérémonie religieuse car s'adonner à un rituel qui impliquerait l'une des parties les moins nobles du corps lui semble moralement inconcevable. Le mariage est donc annulé. Bien évidemment, personne ne prend au sérieux la justification d'Aguinaga, à commencer par sa fiancée, Florencia, qui, dans un geste de désespoir, décide de se prostituer. Deux jours plus tard, après lesquels elle a reçu ses premiers clients à son domicile, son ancien fiancé frappe à sa porte et lui annonce avoir fait le nécessaire pour qu'ils puissent se marier, avant de sortir de ses poches ses moignons et de lui présenter ses doigts dans un sac plastique. Émue par cet acte d'amour pur et maintenant que la question de la cérémonie des alliances ne se pose plus, Florencia accepte de lui pardonner et, à nouveau, de l'épouser.

L'invitation à considérer le mot dans sa dimension polysémique trouve donc ici un adepte qui, à trop prendre au sérieux la proposition (même si, en fin de compte, la possibilité du sens « petit anus » finit par l'obséder au point qu'il ne voit plus que celui-là), est entraîné dans une situation burlesque et à la fois cruelle. Au départ, l'intention était bonne, et tout à fait typique de l'esprit kohanien : il s'agissait de dépasser le sens usuel du mot, dans ce qu'il a de stérile et de stagnant, pour envisager toutes ses potentialités signifiantes. Non pas « simplement l'utiliser », mais le « percevoir véritablement » : « En cuanto Aguinaga *de veras percibió* como palabra a la palabra anillo (hasta entonces la había *meramente utilizado*), tomó la irrevocable decisión de suspender su casamiento con Florencia⁶³³. ». Il se comporte comme un linguiste qui serait victime de déformation professionnelle : ayant perçu « – illo » comme un suffixe (« es un diminutivo, una forma de falsa ternura, enlazada –con degradante parentesco– a la palabra ano. »), il n'est plus capable de revenir en arrière. On retrouve là quelque chose de l'ordre de la gentille moquerie envers le lettré qui prend très (trop) au sérieux le langage ; on sent aussi pointer une possible autodérision de la part de l'auteur, qui exprime peut-être là, de façon extrapolée, le sentiment de solitude de celui qui attache parfois trop d'importance au sens des mots, face à une « majorité » qui a du mal à comprendre cette inclination : « la mayoría –en especial las tías– fue incapaz de

⁶³² « Familia de palabras », *Muero contento*.

⁶³³ *Ibid.*, p. 73.

comprender la familiar conexión entre las palabras⁶³⁴. ». Aguinaga est même doublement raillé, dans son excès d'analyse linguistique et dans son excès de pudibonderie : « Lo que, en aquella fría noche, había hallado Aguinaga, era la *desdichada evidencia* de que la palabra anillo deriva, *lamentablemente*, de la palabra ano. ». Le protagoniste est un donc un malade du signifiant, un fou pour qui le sens profond du mot a plus d'importance que tout (en l'occurrence, que toute la réalité environnante et même que la logique la plus élémentaire). Le sens s'accroche à ses basques et ne le lâche plus : ayant fait cette fameuse « découverte » pendant une insomnie, il laisse passer la nuit, croyant que l'idée s'évanouirait avec le lever du soleil. Mais non : « persistía, igualmente inaceptable, la palabra anillo. ». Le mot envahit son esprit et le rend véritablement fou, le passage du raisonnable à l'irraisonnable étant même très rapide : « Como era previsible (y Aguinaga, *sensato*, lo había previsto), ni Florencia ni su familia estaban dispuestos a que se suprimiera el tramo eclesiástico del desarrollo del casamiento. ». Mais, au paragraphe suivant : « No era menos previsible (pero Aguinaga, *insensato ahora*, no lo había previsto) que nadie en absoluto [...] le creyera en lo más mínimo la imbécil justificación que Aguinaga postulaba⁶³⁵. ».

Que nous dit l'histoire d'Aguinaga, au fond ? Non seulement que le mot peut être perçu dans un autre sens que celui que l'on considère comme allant de soi (le mot que l'on se contente de « simplement utiliser »), mais aussi que l'univocité est dangereuse car elle paralyse la pensée (puisque, obsédé par l'horreur de sa découverte, Aguinaga oublie finalement que le mot « anillo » pourrait vouloir dire autre chose que « petit anus »).

À côté de l'« anillo » fatal, d'autres types de mots, univoques par excellence, montrent leur visage funeste : ce sont les chiffres. C'est dans *Dos veces junio* que leur rôle est le plus manifestement négatif. On l'a vu, l'obsession du conscrit narrateur pour la précision des nombres et pour la clarté des listes fait écho et à la fois contribue à la déshumanisation qui préside au monde concentrationnaire. Le chiffre permet de réduire le sens et la pensée critique au strict minimum, d'évacuer toute question morale, comme l'explique Miguel Dalmaroni :

... la obsesión de orden numérico que recorre todo el relato; desde los títulos de cada capítulo, todo en “Dos veces junio” es organización disciplinada por el cálculo y todo se mide, se numera y se lista: cantidades de espectadores en el estadio, de pobladores en el país, nóminas de próceres o de caídos en combate; edades, pesos, estaturas, pulsaciones, latidos, contracciones, orgasmos, horas diarias frente al televisor, límites y resistencias; fechas, horarios, citas; distancias, domicilios, zonas, jurisdicciones; teléfonos, modelos de autos, líneas de colectivos, goles a favor, goles en contra, derrotas consecutivas. El tono casi nunca perturbado del narrador se exorbita, así, en esa pulsión por el sistema, la rutina y la norma, que oficia de única pero férrea moral de los personajes: se trata de “poner orden en los

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 74-75.

acontecimientos” con el rigor disciplinado de otro lugar común, el de los engranajes y la máquina, repetido en el habla de este narrador que todo lo cuantifica⁶³⁶.

Le récit du conscrit a donc vocation à donner l'impression qu'il n'y a rien au-delà des mots et des chiffres qu'il emploie, rien d'autre que la réalité concrète de la machine. C'est peut-être le titre « Ochenta mil », qui renvoie au nombre de places que comporte le stade de football, qui a la résonance la plus effroyable : on ne peut s'empêcher de penser, à côté de ces quatre-vingt mille individus tout à leur désolation footballistique, à trente mille autres, au sort autrement tragique. La visualisation du stade permet, de surcroît, de percevoir plus concrètement l'ampleur du nombre de *desaparecidos* : lorsque l'on atteint des chiffres aussi énormes, on renonce facilement à s'imaginer ce que représente véritablement la quantité, surtout s'il s'agit de morts humaines. L'univocité propre au langage numérique du conscrit narrateur sert donc de socle à l'horreur.

Moins dramatique, le chiffre apparaît aussi à travers le thème de l'argent dans « La base de la fortuna » (*Una pena extraordinaria*). L'histoire de Katia et de Semenewicz, la prostituée et le pauvre diable, peut en effet être lue comme un combat dont l'argent est l'enjeu central : elle le reçoit, il a payé pour la voir danser en petite tenue, mais elle fait miroiter quelque chose de mieux en échange d'une somme plus importante, dont Semenewicz n'est pas disposé à se séparer, puisque faire des économies est pour lui « la base de la fortune ». Tout est fait pour que le langage de l'argent soit le seul mode de communication entre les personnages et occupe toute la place au sein du récit. Le contexte est d'abord vidé de mots, en effet ; Semenewicz est au rez-de-chaussée, il achète son entrée en préférant se faire comprendre du guichetier par gestes : « por algún motivo (el más probable : la timidez), prefiere no pronunciar palabra alguna⁶³⁷ ». Le guichetier respecte ce besoin de discrétion et ne prononce que le strict minimum : « Discreto con los discretos, el señor Linz no dice más que el precio que corresponde al espectáculo requerido. ». Pendant ce temps, Katia est au sous-sol, elle meuble l'attente du prochain client en regardant un jeu télévisé. À la quasi-absence de langage parlé de l'étage supérieur répond, au niveau inférieur, une profusion de mots vains (d'autant plus vains qu'ils n'éveillent rien en Katia, qui ne connaît aucune des réponses du jeu) recouverts par le bruit caractéristique des programmes télévisés que l'on a vus dans *La pérdida de Laura* : « Ahora está allí, recostada [...], y del aparato salen aplausos y sonidos de

⁶³⁶ Miguel DALMARONI, « La peor conversación argentina », *Bazar Americano* [en ligne], 2002. URL: http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/conversacion_dalmaroni.htm

⁶³⁷ « La base de la fortuna », *Una pena extraordinaria*, *Op. cit.*, p. 32.

trompetas, y también, de vez en cuando, el tic-tac de un reloj⁶³⁸. ». Le trajet qui mène Semenewicz à Katia est tout aussi dépouillé de langage :

El señor Linz le entrega a cambio un pequeño cartón amarillo o anaranjado, y con el mayor laconismo, evitando además mirar a la cara al cliente, le dice : « por aquí ». Lo conduce por un pasillo alfombrado y oscuro, y luego, por unas escaleras estrechas que no resultan fáciles de bajar. Después vuelve a decirle: « por aquí », le indica un lugar y agrega: « espere un poco ».

La moquette du couloir accentue le caractère feutré, silencieux de la scène ; Katia a éteint sa télévision et rejoint son client dans la salle privée. La lutte (verbale) peut alors commencer entre la jeune fille et Semenewicz, dont le nom de famille porte une signification double et même indirectement antithétique : le « semen », sperme, qui renvoie à la relation sexuelle qu'il voudrait avoir ; et l'origine juive qui, dans une nouvelle qui joue à confirmer la véracité du préjugé antisémite de l'avarice, va rendre impossible cette relation désirée. « Semenewicz » apparaît ainsi à lui seul comme un condensé de la tension sur laquelle se construit le texte : le sexe (l'envie de rapports sexuels) en lutte contre l'argent (le montant des économies de Semenewicz, en contradiction avec la dépense que supposerait ce même rapport sexuel). Au départ, ils ne se comprennent pas, ou plutôt Semenewicz ne comprend pas Katia, car elle lui demande ce qu'il veut et la question le déstabilise : « Semenewicz se siente, ahora sí, desconcertado, porque había creído entender que ya estaba claro lo que él quería, que lo que él quería estaba comprendido en la denominación del espectáculo por el cual había pagado ». La confusion et la timidité de l'homme montrent déjà que le rapport de force va donner l'avantage à la femme : « se ve obligado a responder. “Ver”, dice (le salen más fáciles las oraciones de no más de una palabra). ». Mais à partir du moment où Katia adopte le langage de l'argent, la parfaite compréhension qui s'installe prouve à quel point ce code leur est commun. Elle lui dit, sensuelle, que s'il le voulait, il pourrait la suivre dans une des chambres :

A esta propuesta, liviana y feliz, agrega Katia la mención de una cifra, una cifra que comprende varias veces la que Semenewicz pagó para ver este espectáculo, y, aunque al principio él se queda confundido, *de inmediato entiende* que lo que la chica ha mencionado es el precio que ella tiene para [...] pasar, por decirlo así, de la contemplación a los hechos. Pero Semenewicz ha llegado hoy al tope del dinero disponible en su plan de gastos.

On remarque le contraste entre, d'un côté, la maladresse et la confusion, la difficulté à s'exprimer de Semenewicz et d'un autre côté l'impression que, une fois le sujet de l'argent mis sur la table, son cerveau s'active soudainement : il « comprend immédiatement » le chiffre et ce à quoi il correspond. Par contagion, le verbe « comprendre » acollé à « una cifra », bien que synonyme

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 32.

dans ce contexte de « constituer », rehausse d'un degré de compréhension la communication qui commençait mal. À partir de cet instant, le langage et l'objet de la lutte sont tout à fait clairs : comprenant très bien qu'elle lui plaît, elle l'aguiche pour lui soutirer plus d'argent (« tan suave como la música, empieza a moverse » ; « vuelve a decirle, con una voz tenue [...] que sería bueno irse a pasar un rato juntos ») ; comprenant très bien ce qu'il perd, il refuse encore et encore (« Con la cabeza, no con la voz, Semenewicz se niega al renovado convite » ; « –No tengo plata – dice, porque la otra explicación le parece larguísima »). Le ton monte : « Explicita otra vez, directa como una declaración de guerra, Katia le dice a Semenewicz que si él le da ahora esa plata, ella puede permitirle que él se toque a sí mismo mientras la mira. Semenewicz, ya en aprietos, le dice que no, que de veras no tiene más plata, que no la engaña ». C'est ainsi que Katia finit par se fatiguer et lui dit : « en ese caso el show ha terminado », et que lui se retrouve dehors sans avoir profité du spectacle. Ce qui se dégage de cette nouvelle, c'est que le langage univoque de l'argent, garantie de compréhension totale entre ces êtres, corrompt pourtant leurs rapports ; c'est le langage le moins fécond qui soit, car le plus direct : on sait parfaitement ce que l'autre veut, il n'y a aucun mystère, aucun double sens, aucune richesse sémantique. De la même manière, les chiffres renfermés dans la « carpetita celeste » du propriétaire qui vient réclamer son dû à Giménez ont pour fonction de fixer clairement le rapport de force entre les deux personnages, le statut de propriétaire face à celui du locataire en faute : c'est l'arme principale du Dueño. Le vieillard le sait bien, qui s'arrange pour ne jamais laisser l'autre ouvrir la chemise, ou, en d'autres termes, ne jamais laisser parler ces fameux chiffres. Une fois évacué le problème financier, peut alors commencer l'entreprise de tromperie, dont on connaît l'issue : le propriétaire doit se résigner à la défaite. Notons que le langage de l'argent fait aussi l'objet d'une grande maîtrise chez le très anti-poétique doctor Vicenzi de *El informe*, qui, excédé par les rapports d'Alfano, décide de le congédier par lettre. Là aussi, comme dans *Cuentas pendientes*, le caractère concret de l'argent permet de fixer plus catégoriquement le rapport de force, entre celui qui en possède et celui qui n'en possède pas, même s'il ne faut pas oublier que dans les deux derniers cas, le thème de l'argent est l'occasion pour Kohan d'élaborer un retournement de situation qui venge le plus démuné : Vicenzi rétribue quand-même Alfano par souci de légalité, et Giménez parvient à ne pas payer son loyer au propriétaire.

Il me semble donc, à considérer ces quatre différents usages narratifs du chiffre, qu'ils évoquent tous une signification réduite à son strict minimum, et que cette limpidité revêt toujours une connotation négative dans la logique kohanienne. Dans le cadre d'un ensemble fictionnel où l'incommunicabilité règne, le langage du chiffre est en effet, inversement, une garantie de

compréhension entre les êtres, mais aussi, par conséquent, la plus forte garantie de rupture entre ces mêmes êtres.

« Soler », ou quand la routine tue la signification

La distance vis-à-vis du caractère usuel du langage se retrouve dans toute l'œuvre de Kohan, disséminée çà et là, et notamment à travers la récurrence de locutions prises dans les filets du verbe « soler », « avoir l'habitude de », ou de ce qui est présenté comme des « frases hechas », « phrases toute faites ». Plusieurs procédés sont à considérer, qui vont tous dans le sens d'une remise en question plus ou moins sévère de la routine langagière en ce qu'elle tue la signification.

Le procédé le plus innocent en apparence consiste à poser la question de l'origine de ces expressions usuelles, ou d'y répondre. Ainsi, le narrateur qui nous donne accès aux pensées d'Alfano prend l'expression « tomar de punto » :

Alfano es víctima habitual de las pullas en la sala de duchas. Alfano sabe que lo toman de punto, ignora el origen exacto de esa expresión corriente (¿punto en el sentido de punto arroz, punto cruz, etcétera?), pero sabe que si todos se ensañan en su contra, es porque [...] lo han tomado de punto a él⁶³⁹.

Si je peux pas non plus résoudre la question de l'origine en toute certitude à l'aide des sources dont je dispose (elles confirment seulement le sens de « hacerle objeto de bromas⁶⁴⁰ »), on peut supposer que « punto » renvoie dans cette locution à « cosa menor, parte más pequeña o circunstancia más menuda de algo⁶⁴¹ » ; en tous les cas, l'hypothèse du narrateur, qui fait appel à des connaissances techniques de couture⁶⁴², est surprenante et burlesque – à moins qu'elle soit vraiment très subtile : le terme « arroz » de « punto arroz » exprime la ressemblance du tissu à un ensemble de grains de riz, et pourrait donc renvoyer à la petitesse, tandis que « punto » veut dire « cada una de las puntadas que en las obras de costura se van dando para hacer una labor sobre la tela », et renvoie donc à l'action de piquer – et par-là, à l'agression dont le personnage est l'objet. Si je pêche très probablement par surinterprétation, c'est que je m'y sens fortement invitée : le traitement éminemment ludique du langage n'empêche pas mais bien au contraire incite à prendre tous les mots au sérieux, et en ce sens, la stratégie de Kohan est redoutablement efficace.

⁶³⁹ Martín KOHAN, *El informe*, Op. cit., p. 152.

⁶⁴⁰ Real Academia [en ligne]. URL: <http://www.lema.rae.es/drae/?val=punto> . Voir aussi *Diccionario del habla de los argentinos* : « tener de punto. Fr. fig. coloq. Burlarse de alguien o abusar de su apocamiento. »

⁶⁴¹ Real Academia, *Ibid.*

⁶⁴² « Punto arroz » n'est pas dans le dictionnaire ; on le trouve dans des sites consacrés à la couture. URL : <http://www.hogarutil.com> .

Toujours est-il que la question sans réponse met en évidence un usage de l'expression qui n'est pas pleinement conscient, tandis que l'emploi du « etcétera » tend à confirmer qu'ignorer le sens profond n'est pas bien grave : on en sait assez pour s'approprier l'expression, on ne prend de la locution que ce dont on a besoin. À considérer ce cas au sein d'un ensemble qui questionne le caractère usuel du langage, on se sent invité par l'auteur à douter de son propre usage de certaines expressions quotidiennes, dont on devrait peut-être se demander l'origine pour être sûr de les utiliser à bon escient. J'extrais le second exemple du même roman et du même plan narratif : « Luz del sol nunca hay, por eso se dice, de alguien que cae preso, que lo ponen a la sombra⁶⁴³. ». Cette fois l'origine de l'expression est plus aisée à deviner, à tel point que cette remarque passe, comme à bien d'autres endroits, comme une lapalissade ; mais le caractère naïf de l'affirmation n'empêche pas le lecteur d'admettre qu'il n'y avait jamais pensé.

Le deuxième procédé à relever consiste à insinuer que la phrase ou l'expression usuelle n'est pas en adéquation avec la réalité, tout au moins dans de nombreux cas ; autrement dit, qu'elle est tout à fait arbitraire. Ainsi, dans *Cuentas pendientes* : « No es la mitad de la noche, pero Giménez lo piensa así. Serán a lo sumo la una y media o las dos de la mañana, pero lo usual es decidir que cualquier interrupción de la noche cae justo en la mitad⁶⁴⁴. ». Puis, de nouveau dans *El informe* : « La sala de duchas es un lugar luminoso [...]. No habría por qué llamarle sala de duchas, todo nombre es arbitrario, pero éste lo es más : el agua, si hay que ser estrictos, no sale de unas duchas, sino de unos gruesos caños metálicos⁶⁴⁵. ». Quelquefois, c'est l'exception qui confirme la règle, comme dans cet extrait de la nouvelle « Bolívar y Moreno » (*Muerto contento*) : « La frase hecha será, en este caso, precisa y verdadera : no había ni un perro en la calle⁶⁴⁶. ».

Enfin, une dernière tendance est à noter dans cette vaste entreprise de remise en question de la phrase déteinte par l'usage : c'est la disqualification du personnage ou du narrateur qui l'emploie à tout-va, sans aucune prise de distance. Souvent, ces usages témoignent d'une pensée tissée de banalités, affligeante. C'est encore Alfano qui est visé : « hay una expresión bastante común que Alfano cita con relativa asiduidad, y que reza : “Nunca se sabe⁶⁴⁷”. » Giménez fait appel au même type d'expression toute faite : « Mañana será otro día: en esa frase común, que evoca y acaso musita, busca la paz que le permita dormirse, hasta que a fuerza de repetición por

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 155.

⁶⁴⁴ *Cuentas pendientes*, *Op. cit.*, p. 15.

⁶⁴⁵ *El informe*, *Op. cit.*, p. 152.

⁶⁴⁶ « Bolívar y Moreno », *Muerto contento*, *Op. cit.*, p. 91.

⁶⁴⁷ *El informe*, *Op. cit.*, p. 80.

fin la encuentra⁶⁴⁸. ». L'espèce d'incantation que supposent d'une part l'acte de répétition et d'autre part le verbe « musitar », « marmotter », renvoient à une parole creuse que l'on se récite pour conjurer le sort, comme une parole grigri dont le rythme de prononciation a davantage d'importance que le sens qu'elle est supposée porter. Le narrateur-protagoniste de « Una pena extraordinaria », dont on a vu, justement, le souci de la précision linguistique, emploie la phrase toute faite précisément quand il commence à perdre pied, au moment où il comprend sa « peine extraordinaire ». Bien qu'encore conscient de « faire appel à la phrase toute faite », il donne l'impression que la douleur l'empêche de réfléchir, de choisir scrupuleusement ses mots, tandis que les gestes de son corps tendent à confirmer qu'il est en train de sombrer dans la folie (« empiezo a golpear, como un loco, los barrotes de la celda⁶⁴⁹ »).

Je pèse mes mots donc je suis

Tandis que les deux précédentes observations s'attachent à montrer les effets pervers de l'univocité et le manque de sens précis de l'expression usuelle, voyons maintenant ce qu'il se passe lorsque le sens est démultiplié, ou plutôt « épaissi », si l'on reprend les termes de l'auteur. Nous nous pencherons principalement sur les cas d'Alfano d'une part et du narrateur qui prend en charge ses péripéties d'autre part, cas particulièrement significatifs, au sens où les mots qu'ils emploient, bien souvent doublés d'une justification de leur usage, se présentent en quelque sorte comme une double épaisseur de sens. Le narrateur décrit ainsi comment Alfano, arrivé à la poste, observe les autres clients : « La señora que hace el envío, a quien puede llamarse, *con toda propiedad*, remitente⁶⁵⁰ ». Ou encore : « Y en efecto, estando Alfano todavía en el suelo, gateando *literalmente* en procura de sus gafas⁶⁵¹ ». Le narrateur de la courte nouvelle « Bolívar y Moreno » montre une tendance très similaire : « Antes incluso de que, *en un sentido estricto*, amaneciera, ya la calle se fue poblando⁶⁵². ». À l'inverse des exemples précédents, qui témoignaient d'un manque de conscience face au rôle signifiant du langage, ces derniers montrent des individus qui pèsent leurs mots à un point qui frôle le ridicule (on me fera remarquer qu'Alfano fait preuve des deux postures à la fois : je reparlerai de ce paradoxe). C'est ce que Kohan nomme « l'inflation de la conscience

⁶⁴⁸ *Cuentas pendientes*, *Op. cit.*, p. 14.

⁶⁴⁹ « Una pena extraordinaria », *Op. cit.*, p. 62.

⁶⁵⁰ *El informe*, *Op. cit.*, p. 22.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁵² « Bolívar y Moreno », *Op. cit.*, p. 95.

linguistique », mais on y reviendra. Alfano en est une caricature : « Activa y agitada he dicho, doctor Vicenzi, y no, por ejemplo, conmocionada y convulsionada, y me he permitido, acaso con objetable regodeo, *elegir los adjetivos con cierto cuidado*⁶⁵³. » ; et encore : « *Nunca más ajustada la definición* de un círculo vicioso⁶⁵⁴ ». Chez lui, cette façon de peser les mots n'est pas qu'une question de soin et d'intérêt portés au langage, même si on peut sans aucun doute reconnaître à Alfano cette qualité (ou plutôt ce défaut) : elle fait également partie d'une volonté d'être à la hauteur de l'élitisme de son interlocuteur, le docteur Vicenzi, ou plutôt de prétendre appartenir au même cercle que lui : celui de la culture savante. On peut lire ainsi la remarque suivante (le faux historien y évoque les difficultés subies par les villes qui envoient leurs hommes se battre) comme non dépourvue de mauvaise foi :

... quedan los negocios públicos y privados sin el ánimo resolutivo, sin la decidida voluntad del pater familiae; y si empleo la expresión latina, doctor Vicenzi, es porque la juzgo llana y familiar para la formación plurilingüística que a usted se le reconoce, y no con ánimo impostado y falso de petulante presunción por parte de quien este modesto informe redacta⁶⁵⁵.

On remarque que l'usage de la formule latine apparaît dans le corps du texte d'Alfano sans italiques, comme pour nier l'emprunt à une autre langue et montrer que l'expression lui vient tout naturellement. Le choix des mots est donc, entre autres, une question de classe socio-culturelle : Alfano entend être considéré comme un homme cultivé, et c'est précisément le décalage entre cette image qu'il veut donner et celle que le narrateur omniscient donne de lui (celle d'un homme simple, même souvent stupide) qui est à l'origine de la drôlerie. Le narrateur omniscient tombe dans la même caricature : « arrastrando uno de esos carritos maltrechos a los que, al igual que a los niños en el interior del país, se les da el curioso nombre de changos⁶⁵⁶ ». Le mot se dédouble ici entre « carrito » et « chango », sa version plus populaire, ce qui constitue encore une fois pour le narrateur ou le personnage une façon de se distinguer. S'il arrive à Alfano d'employer des expressions populaires à d'autres moments, en effet, c'est bien pour s'en détacher : « Ésta es, y lo digo en términos populares pues es al pueblo a quien iluminaremos con la verdad, ésta es, le decía, la verdad de la milanese⁶⁵⁷ ». Ces contrastes de registres font sans conteste de *El informe* le roman le plus tordant du corpus. À chaque fois qu'apparaît le terme « digamos » dans la bouche d'Alfano (qui cherche dans ce pronom pluriel la complicité du docteur Vicenzi sans jamais

⁶⁵³ *El informe*, Op. cit., p. 38.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 129.

l'atteindre), on peut être sûr que le rédacteur du « Rapport » va s'évertuer à se distinguer à tous prix (au prix du bon goût, notamment) du langage commun, du « on dit » : « un intellectuel angayé, *digámoslo así*⁶⁵⁸ ». On note l'usage sans guillemets du terme français, qui recherche un effet d'érudition toute naturelle, et les fautes d'orthographe qui dégonflent ce même effet comme un ballon de baudruche. On note encore ce même objectif, tout aussi vain, du « digamos » : « la mirada del historiador [...] debe ser capaz [...] de angostarse, de ajustarse, de concentrarse, de enfocar, *digamos*, filigranadamente, esos momentos triviales⁶⁵⁹ ». On assiste donc à deux façons de dédoubler le sens, à partir d'un seul mot : premièrement la justification de son usage, qui épaissit la signification ; et deuxièmement, un emploi tellement érudit qu'il exhibe la dichotomie entre le langage savant et le langage populaire. Dans les deux cas, je propose d'y voir de la part de Kohan comme une auto-parodie de lettré – d'un lettré qui, par son amour du langage, tomberait parfois dans l'excès.

Prospérité de la polysémie

Davantage que les deux procédés relevés ci-dessus, la polysémie apparaît comme le moyen le plus direct de dédoubler le langage. Comme le dit Clément Rosset dans son essai *Le Choix des mots* :

Pour en finir avec cette question du choix des mots et de l'élection des mots justes, je signalerai que les plus précieux de ceux-ci sont ceux que j'appellerais mots à la fois justes et polysémiques, qui parviennent à intégrer la dualité ou la multiplicité des sens possibles de l'expression dans une seule phrase et tout en respectant la cohérence de cette dernière. Cet art de faire parler un mot plusieurs fois à la fois, dans plusieurs sens différents au sein d'une même phrase, confère à celle-ci une sorte de richesse musicale et d'épaisseur harmonique, en même temps qu'il rend possible un supplément de sens intellectuel⁶⁶⁰.

On remarque d'une part l'allusion à l'« épaisseur », qui rappelle les « couches de signification » évoquées par Kohan, et d'autre part le fait que pour Rosset, l'emploi du mot polysémique au sein d'une phrase dans lequel plusieurs sens fonctionneraient en toute cohérence témoigne d'une richesse qui va au-delà du « supplément de sens intellectuel » : c'est d'une richesse esthétique qu'il s'agirait également, d'une « harmonie ». Dans ce contexte, c'est encore une fois Alfano qui vient immédiatement à l'esprit, lui qui est si friand de bons mots et qui témoigne à la fois d'une recherche de beauté stylistique. Bien évidemment, il en est si fier lorsqu'il en trouve un, qu'il ne

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁶⁰ Clément ROSSET, *Le Choix des mots*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1995, p. 56-57.

peut s'empêcher de le mettre en évidence. C'est le cas au début de son récit, où il souligne sa trouvaille polysémique du verbe « ordenar » (qui a la même valeur polysémique en français, en signifiant « mettre de l'ordre » et « donner un ordre »), de surcroît attribué au général Ordóñez : « ordenó la retirada. Lea usted, doctor Vicenzi, permítame que humildemente se lo sugiera, el verbo ordenar en sus dos sentidos : que Ordóñez mandó a sus tropas que se replegaran, y también que lo hizo evitando el caótico dispersarse que esta clase de circunstancias conlleva a menudo⁶⁶¹. ». Il s'agit bien de ce qu'admirait Rosset dans le jeu de la polysémie : « ordenó la retirada » se lit précisément dans les deux sens à la fois ; et si l'on ne peut pas aller jusqu'à parler de « richesse musicale », il faut avouer que l'on observe là un aspect assez fascinant du langage. Ce pouvoir démultiplicateur est bien au fondement de la définition de « polysémie », comme le développent Bernard Victorri et Catherien Fuchs dans leur ouvrage *La polysémie. Construction dynamique du sens*. Les auteurs citent Bréal, qui a le premier introduit le terme dans la langue française :

Le sens nouveau, quel qu'il soit, ne met pas fin à l'ancien. Ils existent tous les deux l'un à côté de l'autre. Le même terme peut s'employer tour à tour au sens propre ou au sens métaphorique, au sens restreint ou au sens étendu, au sens abstrait ou au sens concret... À mesure qu'une signification nouvelle est donnée au mot, il a l'air de se multiplier et de produire des exemplaires nouveaux, semblables de forme, mais différents de valeur. Nous appellerons ce phénomène de multiplication la *polysémie*⁶⁶².

Bréal donne d'ores et déjà plusieurs pistes sur les dédoublements possibles, on le voit ; notre « ordenar » relevait plutôt de la distinction entre « sens abstrait » et « sens concret ». Quant à l'observation du verbe « ejecutar » élaborée par le prisonnier de « Una pena extraordinaria », elle se fonde plutôt sur la différence entre le « sens restreint » et le « sens étendu » : le narrateur à la première personne relève en effet les deux sens du verbe, « mettre en pratique quelque chose » et « tuer quelqu'un », pour en souligner le caractère antithétique dans le contexte précis dans lequel il se trouve :

[L]o que me gusta de la expresión (de la expresión, no del hecho) es que cuando se habla de alguna cosa, no de una persona, cuando se dice que hay que ejecutar algo, y no a alguien, la idea es la de hacer esa cosa: crearla o concretarla. Aplicada a mí, en este caso, la palabra adquiere el sentido exactamente contrario⁶⁶³.

Non seulement la polysémie peut évoquer deux sens différents d'un même mot, mais, comme on peut le voir à travers cet exemple, ces sens peuvent être tout à fait contraires. Je poursuis les observations théoriques de Victorri et Fuchs : « L'utilité de la polysémie est particulièrement

⁶⁶¹ *El informe*, *Op. cit.*, p. 15.

⁶⁶² Bernard VICTORRI et Catherine FUCHS, *La polysémie. Construction dynamique du sens*, Paris, Hermès, 1996, p. 11.

⁶⁶³ Martín KOHAN, « Una pena extraordinaria », *Op. cit.*, p. 53-54.

claire dans ce que l'on appelle les sens "figurés", puis : « La polysémie est un mécanisme puissant d'évolution des langues. En effet, le fait que les mots ne soient pas contraints à un unique sens précis donne une certaine liberté aux locuteurs pour les "pousser" dans telle ou telle direction de sens⁶⁶⁴. ». Cette liberté, Alfano en use et en abuse, en « poussant » par exemple l'expression au sens figuré vers le sens propre (en cela, on l'a vu, il est beaucoup plus romancier ou poète qu'historien : il met le référentiel au service du jeu de langage, au prix d'énormes distorsions du réel) : « La expresión "morder el polvo" ha de serle familiar a usted, doctor Vicenzi [...] ; se la utiliza, por lo general, en sentido figurado; no la utilizo yo en sentido figurado, sin embargo, cuando digo que aquel soldado español [...] mordió el polvo: masticó literalmente esa reconocible polvareda mendocina⁶⁶⁵ [...] ». L'effet est cocasse, puisque l'on est invité à visualiser la scène. Alfano alterne ainsi, en très grand nombre, des occurrences où deux sens d'un même mot sont employés dans une même phrase (« insisto [...] en la observación de que victoriosos patriotas y derrotados íberos dirigían sus pasos seguros y decididos a través de la cordillera, pero no dirigían, en cambio, palabra alguna el uno al otro⁶⁶⁶ »), et d'autres où il ressent le besoin de préciser pour son interlocuteur dans quel sens il emploie tel ou tel terme : « mirando hacia atrás, y como estoy hablando en términos temporales, cuando digo atrás quiero decir el pasado⁶⁶⁷ ». Évidemment, aussi bien le lecteur que Vicenzi étaient capable de comprendre cette phrase sans avoir aucunement besoin d'explication, mais la brève remarque permet de mettre l'accent sur le potentiel polysémique d'une locution à laquelle on est tellement habitué qu'on ne l'interroge plus. Je reviendrai sur le caractère paradoxal d'Alfano, qui ne semble pas du tout faire preuve de la même vivacité langagière dans la réalité que dans le travail d'écriture ; je me contente d'ajouter pour l'instant que la polysémie peut aussi être une source de confusion. Elle l'est en tout cas pour Alfano, au moment où son ami Armando lui rend visite en prison. Le premier demande au second ce qu'il pense de sa situation (je rappelle qu'il est en prison pour meurtre et qu'il ne se souvient pas du tout ce qui s'est passé). Armando lui répond – et la polysémie du mot est peut-être le moyen qu'il a trouvé pour ne pas vraiment donner son opinion : « la pregunta no es sencilla, pero la voy a responder. Yo creo que lo suyo es una macana. Una gran macana. Una flor de macana. Un macanazo. ». Alfano, qui s'amusait tellement de la polysémie dans sa correspondance avec Vincenzi, se retrouve dans la situation de l'arroseur arrosé : la

⁶⁶⁴ Bernard VICTORRI et Catherine FUCHS, *Op. cit.*, p. 16.

⁶⁶⁵ *El informe*, *Op. cit.*, p. 205-206.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 105.

démultiplication du sens ne lui rend, cette fois, pas du tout service, elle entrave même sa compréhension de la parole de l'autre. Car « macana » peut vouloir dire plusieurs choses, et Alfano ne sait pas quelle interprétation privilégier :

–Realmente, dice Alfano, y se muestra muy de acuerdo con el parecer de Armando, sin estar para nada seguro, sin embargo, del sentido exacto con que su vecino y amigo ha utilizado la expresión “macana”. Hay casos en los que la palabra macana significa una acción inconveniente, un error, una metida de pata [...]. Pero hay otra posibilidad y es que la palabra macana designe a la mentira, a la fábula empleada como engaño, al embuste que se pretende verdad.

Et selon qu'a Armando a utilisé le mot dans l'un ou l'autre sens, la phrase, et même tout le rapport entre eux, en somme, changent complètement : soit le terme incrimine Alfano (« Si habló Armando de macana en el sentido de acción incorrecta, quiere decir que Alfano es el responsable »), soit il le victimise (« pero si [...] dijo macana para decir mentira, eso implica que considera que Alfano no es el responsable de lo que pasó »). Mais Alfano, qui n'ose pas demander à Armando ce qu'il en est, se condamne lui-même à la confusion polysémique – ce qui ne l'affecte guère sur le plan relationnel cependant, lui qui vit bien davantage parmi les mots que parmi les humains. Ainsi, l'irrésolution du problème linguistique lui importe beaucoup plus que l'incertitude quant à l'opinion de son ami. On pourrait m'opposer que, loin d'épaissir le sens, cette énigme non résolue (de même que celle liée à l'origine de l'expression « tomar de punto » évoquée plus haut) le dilueraient plutôt ; je pense au contraire que l'impossibilité de décider quelle interprétation doit être privilégiée n'empêche pas cette coprésence des deux propositions, dont la lutte sur le papier crée une ambivalence au potentiel comique. C'est en cela, entre autres, que réside toute la richesse de la polysémie : l'antagonisme au sein d'un même mot montre là toute sa fécondité.

L'épanorthose ou la binarité par tâtonnement

Si le mot peut se dédoubler en lui-même, il existe un autre procédé exploité de manière récurrente dans l'œuvre de Kohan qui s'inscrit en continuité avec cette logique de la démultiplication du sens : ce sont les marques du doute, et notamment la conjonction de coordination « ou », qui, à tel mot donné, ajoute un autre mot qui a pour rôle de le nuancer. On en a vu un exemple significatif à travers les discours de Laura et de Miguel⁶⁶⁸, qui s'inscrivaient en contradiction avec la vision monolithique du monde dont témoignaient leurs antagonistes. Il faut

⁶⁶⁸ Voir le traitement sur le langage de Miguel p. 30-36, et sur celui de Laura, p. 2&8-228.

bien évidemment lire ces marques d'hésitation comme une stratégie stylistique, au sein d'une écriture où le choix des mots représente une revendication fondamentale de l'écrivain :

El trabajo con las palabras está relacionado con la manera que uno tiene de entender la literatura. Muy a menudo, los textos que uno lee dejan la sensación de que a cada momento una palabra podría haber dado lo mismo que otra. Pero, a mi entender, justamente, una palabra no da lo mismo que la otra. Uno tiene siempre la sensación de que la palabra es ésa y no otra. [...] Esa especie de inflación de la conciencia lingüística, tener todo el tiempo presente que hay palabras de por medio. [...] Y la conciencia de que todo lo otro que pueda existir, la trama, los personajes, la realidad, la política, existen porque son ésas las palabras y no otras⁶⁶⁹.

On retrouve donc cette « inflation de la conscience linguistique », à l'origine de tous les procédés visant à enrichir le sens ou à remettre en question l'univocité que nous avons observés jusqu'à présent. Par opposition à un type d'écriture qui finirait par négliger le style en s'attachant exclusivement à la trame, la « sensation que le mot est celui-là et non pas un autre » participe à un grand respect du langage et à une conscience forte de son poids, et laisse à penser que tout choix d'un terme relève d'une stratégie à la fois sémantique et rythmique. C'est pour cette raison, à mon sens, que la lecture des romans de Kohan laisse une impression de pureté formelle, quelque soit le sujet abordé (y compris les plus répugnants, j'y reviendrai). C'est donc sous cette lumière qu'il faut lire ce que je choisis d'appeler la binarité par tâtonnement : cette récurrence des « x ou y » et de l'épanorthose, qui témoignent de la richesse du principe antagonique au sein même de la phrase. Car on a l'impression d'assister à des luttes entre les mots, dont la confrontation, là aussi, produit un supplément de sens. Le terme qui en rectifie un autre n'efface pas sa présence : c'est leur binarité qui fait sens, en même temps qu'elle crée un rythme particulier, comme de balancement. La narration de Laura y a beaucoup recours, notamment dans le chapitre inaugural, qui donne l'impression d'un style qui épouse le mouvement de l'eau : « caían las cenizas con el color de las tormentas en el río : eso era, o había sido, o seguía siendo, o estaba siendo pero dejando de ser en ese mismo instante detenido, mi abuela⁶⁷⁰. ». On a l'impression d'un tâtonnement, qui met à nu ce qui préside au choix des mots : on en trouve un, puis on l'écarte et on le remplace par un autre, pour être plus fidèle à ce que l'on veut profondément exprimer : « Al llegar, el abuelo quedó naturalmente en el centro, y tengo la sensación, pero es solamente una sensación que tengo, de que en ese momento encontré o reencontré la urna en sus manos⁶⁷¹. ». Si le grand-père donne l'impression de « trouver ou de retrouver » l'urne, c'est qu'il est à la fois absent de la scène et présent, et la conjonction « ou » est la seule manière d'exprimer la sensation

⁶⁶⁹ Martín ABADÍA, Emiliano MARILUNGO, Roberto SANTANDER, *Op. cit.*

⁶⁷⁰ *La pérdida de Laura*, *Op. cit.*, p. 9.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 8.

confuse de Laura face à cette ambivalence qu'elle est la seule à percevoir. Et si choisir un mot revient à renoncer à d'autres mots, l'épanorthose peut aussi apparaître comme un moyen d'échapper à ce renoncement.

Quand je considère l'usage de la conjonction « ou » comme un élément qui épaissit la signification, ce n'est pas seulement au niveau de la phrase mais également au niveau du texte entier qu'il fait sens, dans les cas où cet usage est récurrent. Dans le premier chapitre de la *Pérdida de Laura*, cette omniprésence revêt un caractère poétique en même temps qu'elle exprime la confusion de l'héroïne ; dans « La base de la fortuna », elle apparaît comme une figuration du caractère hésitant et gauche de Semenewicz, dont on suit les pensées. Observons ces occurrences : « se abren unas cortinas vulgares que prometen discreción, y a través de la luz azul o violeta, entra un tipo » ; « El señor Linz le entrega a cambio un pequeño cartón amarillo o anaranjado » ; « para poder responderle Semenewicz tiene, previamente, que tragar saliva (después de hacerlo, también él dice hola, y sonríe, o cree sonreír » ; « para que a Semenewicz le tiemblen, como le tiemblan, las manos y tal vez las rodillas » ; « Entonces Katia, no se sabe si con fastidio o con resignación, le dice a Semenewicz que bueno, que está bien, que en ese caso el show ha terminado » ; « vuelve a cruzar la luz azul o violeta⁶⁷² ». L'indétermination – le côté indécidable – de la lumière ouvre et clôt la scène de la rencontre entre Semenewicz et Katia, comme pour marquer, peut-être, la difficulté de la décision du personnage. Dans « Erik Grieg », la conjonction « ou » qui caractérise le fil de la pensée du marin, apparaît pour illustrer la complexité psychologique de celle que nous, lecteurs, connaissons sous le nom d'Emma : « cuando esa mujer [...] acercó los labios entreabiertos a los suyos, abiertos también, pero en el goce, para besarlos o, en realidad, para hacerse besar⁶⁷³. » ; « La puta se quedó, distante, o más bien triste ». Il cherche à élucider le mystère en essayant de revivre la scène, en tâtonnant : « Estuvo con ella y supo que [...], en efecto, nada hizo con gracia ni desenvoltura, que parecía temerle o tal vez estar pensando en otra cosa. ». Dans *El informe*, et plus précisément chez Alfano, l'épanorthose est un signe de sa spontanéité et de son enthousiasme naïf : « Me apresuro, doctor Vicenzi, casi le diría que me precipito, permítame, se lo ruego, esta hipérbole : me atropello, doctor Vicenzi, me atropello, escribe Alfano, para manifestar mi completo acuerdo con su posición⁶⁷⁴. ». On note chez ce narrateur exubérant une fidélité extrême aux nuances du langage et de sa propre pensée ; mais il s'agit aussi, chez lui, d'une réelle incapacité à renoncer et à écarter définitivement les termes qu'il

⁶⁷² « La base de la fortuna », *Op. cit.*, p. 32-39. Je souligne.

⁶⁷³ « Erik Grieg », *Op. cit.*, p. 63-67.

⁶⁷⁴ *El informe*, *Op. cit.*, p. 12.

ressent pourtant le besoin de rectifier. Ainsi, la mention « Maipo o Maipú » est quasiment impossible à décompter tant elle est récurrente (pour en donner une idée, on relève treize occurrences ne serait-ce que dans la première lettre). Elle est intéressante en soi car elle évoque une double dénomination qui correspond à un parti pris bien précis : Maipú est le nom officiel de la commune chilienne où s'est déroulée la bataille dont il parle⁶⁷⁵, tandis que Maipo fait une place à l'origine mapuche du nom⁶⁷⁶ ; l'ordre dans lequel la double proposition apparaît est par ailleurs toujours le même, « Maipo o Maipú », ce qui met en évidence le fait que le nom a une histoire, et par là un caractère évolutif (il se dédouble avec le temps). Mais cette manie est symptomatique d'une incapacité à choisir entre les mots, à être concis en somme, comme si par amour du langage Alfano voulait faire honneur à tous les mots. Cette tendance est évidemment caricaturale mais elle témoigne d'une vraie position, d'un profond engagement dans le langage. Le poids des mots et leur précision ont réellement un sens pour lui : « Imperdonable error, escribe Alfano, sería omitir en este informe a qué (*o mejor dicho* : a quién) respondía esta respetuosa y admirable actitud respecto de los prisioneros españoles⁶⁷⁷. ». Si Alfano, narrateur, est le représentant par excellence d'une espèce de conscience linguistique hypertrophiée, il n'en est pas le seul ; le récit de « La base de la fortuna » commence ainsi, par exemple, en révélant métatextuellement ce soin extrême qui préside au choix des mots : « En un camastro (no en la cama en la que trabaja, que es amplia y mullida y a la que no habría por qué denominar camastro), está echada Katia, mirando televisión⁶⁷⁸. ». Certes, la distinction permet tout d'abord d'annoncer indirectement que le personnage dont il va être question est une prostituée, mais elle est aussi une manière de mettre en évidence la nécessité d'être rigoureux dans la dénomination des choses.

Le « ou » du balancement et de l'hésitation contribue donc à épaissir le sens des textes qu'il parsème, en exhibant une binarité qui sert en quelque sorte d'ossature aux récits et oriente la perception du lecteur vers les concepts de nuance, de dichotomie, d'ambivalence ou de dilemme. Ce sont des couches de significations qui s'amoncellent, « o » après « o », et qui complètent toute une stratégie visant à démultiplier le sens. Comme on l'a vu, cette démultiplication est d'une part

⁶⁷⁵ Bataille du 5 avril 1818, au cours de laquelle les troupes chiliennes et argentines de « el ejército de los Andes », avec San Martín à leur tête, l'emportent sur l'armée espagnole. Voir Bartolomé MITRE, *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana*, Buenos Aires, Felix Lajouane Édition, 1890. Consultable en ligne. URL : <http://archive.org/stream/historiadesanma00lajogoog#page/n11/mode/2up>

⁶⁷⁶ « Maipo: palabra que deriva del mapuche “maipún” y que significa “paraje de tierra cultivada”. », « Toponimia », *Educarchile* [en ligne]. URL : http://www.educarchile.cl/portal.herramientas/nuestros_sitios/bdrios/sitio/glosario/toponi.htm

⁶⁷⁷ *El informe*, *Op. cit.*, p. 46.

⁶⁷⁸ « La base de la fortuna », *Op. cit.*, p. 31.

valorisée par rejet d'un langage univoque et routinier, qui tue le potentiel signifiant du mot ; d'autre part, elle ne cesse de se confirmer à travers des tendances narratives qui s'appliquent à justifier l'emploi des termes, à exploiter leur potentiel polysémique, et à les mettre en confrontation avec d'autres.

Si cet ensemble de procédés témoigne d'une conception dynamique et enthousiaste du langage et s'exprime avec force, ce qui fait plus proprement la spécificité de l'écriture de Kohan est sans doute le défi formel qui consiste à mettre en action une dichotomie entre le fond et la forme, et ce de plusieurs manières. Je tenterai d'identifier les différents modes d'élaboration de ce décalage qui bien souvent produit chez le lecteur un fort sentiment d'étrangeté.

b) La dichotomie entre le fond et la forme

Lorsque l'auteur affirme ne pas mettre l'écriture au service d'une représentation réaliste, cela ne veut pas seulement dire qu'il invente des univers fictionnels sans se soucier du vraisemblable : cette déclaration est aussi au fondement d'une profonde recherche formelle, qui consiste à pousser très loin cette idée selon laquelle la manière de dire (la forme), n'est pas forcée d'aller dans la même direction que ce qui est dit (le contenu). Autrement dit, raconter l'inharmonie n'oblige pas à adopter un style inharmonieux, par exemple. Le défi ne semble pas évident à tenir, si l'on en croit Clément Rosset dont je reprends l'essai *Le choix des mots* :

J'en reviens donc au « choix des mots », expression par laquelle je désigne ici à la fois la décision d'écrire (inséparable à mon sens, je le répète, du fait de penser) et l'élection des vocables, des phrases, censés « manifester » cette pensée (alors qu'en réalité ils la constituent de toutes pièces). Ce dernier choix est essentiel, puisque de lui dépend non seulement la forme mais le contenu même de ce qui se donnera à lire et à penser, – il n'y a d'ailleurs pas lieu [...] de distinguer *réellement* entre forme et contenu, ni entre lire et penser⁶⁷⁹.

La fermeté de cette affirmation tient sans doute au fait que cet auteur est avant tout philosophe et que son écriture est davantage soumise à la volonté d'analyser qu'à l'exploration stylistique ; mais la réflexion est intéressante dans le sens où elle nous donne à voir à quel point Kohan prend le contre-pied d'une certaine logique commune selon laquelle le fond et la forme participent d'un même mouvement. Car si l'on suit le raisonnement de Rosset, il semble qu'on ait affaire avec Kohan à une pensée qui se dédouble. Ainsi, je propose de distinguer dans l'ensemble du corpus

⁶⁷⁹ Clément ROSSET, *Op. cit.*, p. 39. C'est l'auteur qui souligne.

quatre manières de faire fonctionner la dichotomie entre le fond et la forme : une élaboration stylistique très soignée de l'abjection (*Cuentas pendientes* et *Dos veces junio*), une omniprésence exprimée par le silence (*Ciencias morales*), le dédoublement de personnalité d'un narrateur à la fois personnage (« Bolívar y Moreno », *El informe*) et enfin le dynamisme d'une écriture de l'inaction (« El sitio », *Los cautivos*, *Cuentas pendientes*).

Pureté formelle, monstruosité diégétique

Si Kohan s'applique à faire prendre des chemins différents à la forme et au contenu, c'est sans doute du côté des récits de la monstruosité et de l'abjection, qui opèrent sur le plan diégétique⁶⁸⁰, que l'effet est le plus troublant : dans *Dos veces junio*, l'horreur est à peine soutenable et pourtant quelque chose nous empêche d'abandonner la lecture. Dans *Cuentas pendientes*, on s'insurge bien souvent contre la méchanceté gratuite du narrateur et les détails scatologiques décidément trop répugnants. De surcroît, l'impossibilité de ressentir de la compassion pour Giménez donne une sensation désagréable, mais quelque chose nous retient de stopper ce même déferlement qui nous plonge dans le malaise. Ce *quelque chose* qui nous pousse irrésistiblement à continuer jusqu'au bout des romans, c'est un plaisir de lecture assez difficilement avouable (même si, dit Barthes, « [t]out le monde peut témoigner que le plaisir du texte n'est pas sûr : rien ne dit que ce même texte nous plaira une seconde fois ; c'est un plaisir friable, délité par l'humeur, l'habitude, la circonstance, c'est un plaisir précaire⁶⁸¹ »). Car le goût esthétique du mot (le mot qui donne la sensation, comme le disait l'auteur, « de que la palabra es ésa y no otra ») et l'appréciation d'une architecture subtilement élaborée nous poussent à quasiment faire abstraction de l'atrocité. Le malaise est dans les deux cas garanti : lorsque l'on décide de poursuivre la lecture de ces romans malgré tout, on peut se demander jusqu'à quel point l'appréciation du style ne côtoie pas, parmi les raisons de cette loyauté au livre, un certain masochisme ou, encore moins avouable, un certain voyeurisme. Dans ce contexte, la vision que porte Beatriz Sarlo sur *Cuentas pendientes* a de quoi réconforter le lecteur scrupuleux : nous n'avons pas à nous sentir coupables puisque la génialité du style est proprement irrésistible.

La vida cotidiana de Giménez está hecha de fiambres resacos en la heladera, leche podrida, huevos crudos que se le caen sobre el pijama, mezquindades en los bares donde la crema de las facturas, dura y cuarteada, provoca diarreas líquidas interminables. Frustraciones del cuerpo deshecho por los años, que ya no tiene erecciones con la vieja prostituta amable y tampoco con la jovencita cara, en la cual despilfarra algunos billetes; por fin, Giménez descubre, turbado, que se excita cuando cuida a su suegra casi centenaria, respirando los olores exhalados por un cuerpo en descomposición y observando la carne también descompuesta que se escapa de la tela gastada de los camiones. Todo es horrible, blando,

⁶⁸⁰ Voir Gérard GENETTE, *Figures III*, *Op. cit.*, p. 280.

⁶⁸¹ Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, *Op. cit.*, p. 71.

agujereado, todo está del lado de lo podrido. Un paso más y se vuelve imposible de soportar. Pero, impidiendo ese paso más, está la arquitectura de acero del relato⁶⁸².

Remarquons entre parenthèses un plaisir certain de Beatriz Sarlo à proposer son résumé de l'œuvre dans sa dimension la plus abjecte, et qui reflète justement ce que j'identifiais comme la sensation difficilement avouable, le voyeurisme. Selon l'auteur, nous sommes protégés du dégoût total par l'« architecture d'acier du récit », autrement dit une prouesse formelle qui fonctionne comme une force contraire et empêche l'horreur d'envahir complètement le lecteur. La puissance créatrice de l'antagonisme atteint ici des sommets, et je reprends à mon compte l'affirmation de Sarlo, déjà citée plus haut, qui oppose la « diaphanéité de la forme » au « marécage des événements qu'elle ordonne⁶⁸³ ». Selon moi, cette « diaphanéité » est aussi valable pour *Dos veces junio* – on pourrait même dire qu'elle fait la spécificité de l'écriture de Kohan ; mais c'est dans ces deux romans qu'elle est le plus marquante, précisément à cause de ce fort contraste qu'elle présente avec le contenu. J'apporterai une nuance au propos de Beatriz Sarlo, dans le sens où l'« architecture d'acier » et la « diaphanéité » caractérisent mieux *Dos veces junio* que *Cuentas pendientes*, tandis que ce dernier ne se résume pas à ces traits qui évoquent selon moi tout à la fois la limpidité, la rigueur et l'équilibre. Prenons *Dos veces junio* : l'extrême brièveté des sous-chapitres, la correspondance entre le chiffre qui caractérise le titre et un certain détail du corps du texte, donnent une visibilité qui évoque davantage l'effort d'élaboration d'une architecture que *Cuentas pendientes*. Cette nébuleuse de chiffres semble former un système extrêmement cohérent de renvois et de parallélismes, elle teinte de rigueur scientifique toute la narration et contribue à faire du personnage-narrateur un rouage de la machine concentrationnaire. Tout est net, quantifiable, chacun est à sa place (c'est bien le principe essentiel de la hiérarchie), comme dans cet extrait de sous-chapitre, assez représentatif, dans lequel le conscrit attend avec ses parents quelle affectation lui réserve le tirage au sort :

La radio dijo: “Número de orden”. “Seiscientos cuarenta.”

Seiscientos cuarenta era yo.

La radio dijo: “sorteo”. Y dijo: “Cuatrocientos noventa y siete.”

Nos miramos. Se hizo un silencio. La radio seguía, pero con otros números que ya no teníamos que escuchar. Habíamos estado ahí desde las siete menos diez de la mañana, cuando todavía era de noche.

Mi padre dijo: “Tierra”.

Mi madre dijo: “A mí se me mezclan los números. Me parece que el tuyo es el que habían dicho antes⁶⁸⁴.”

⁶⁸² Beatriz SARLO, « Lo blando y lo podrido », *Op. cit.*

⁶⁸³ Voir p. 160.

⁶⁸⁴ *Dos veces junio*, *Op. cit.*, p. 12.

Le destin du personnage est déterminé par le chiffre (lui-même, d'ailleurs, en est un : « seiscientos cuarenta *era yo* »), et le chiffre sert d'ossature à la narration et donne une teinte de précision à tous les éléments du récit (la temporalité de l'heure à l'année, les mensurations, etc.). La diaphanéité est bien ce qui caractérise le plus, stylistiquement, le roman ; et elle est en contradiction totale avec la noirceur de ce qui est raconté, et que j'ai évoqué plus haut. Selon moi, *Cuentas pendientes* n'obéit pas qu'à cette idée de limpidité, que je ne peux m'empêcher de relier à une certaine concision ; il y a aussi dans le récit quelque chose de l'ordre du débordement qui n'est pas complètement en contradiction avec l'aspect « marécageux » (pour reprendre le terme employé par Beatriz Sarlo) de la vie du protagoniste. S'il y a une dichotomie entre le fond et la forme, selon moi, c'est davantage entre un caractère enlevé et enthousiaste, presque quevedien⁶⁸⁵ du style, et le caractère marécageux et stagnant de la diégèse, la mortification et l'immobilisme qui dominant le quotidien de Giménez. Pour prendre un exemple, voici le vieillard après une crise de diarrhée, dont je fais grâce au lecteur :

Al cabo se siente extenuado: literalmente de cama. Flojas las piernas, los ojos tibios, la piel mojada, el culo ardido. Las tripas en su vientre se retuercen con enojo. En el estómago algo estalló: se lo adivina en escombros. Giménez se siente de cama, literalmente de cama, y en consecuencia, pese a ser de día, es a la cama adonde va. La cama del desvelo y de la cavilación inútil es ahora su refugio: el único sitio en el que puede permanecer⁶⁸⁶.

Rien de plus pourri et affligeant dans le contenu, rien de plus enlevé et assuré dans la forme : Kohan s'en donne à cœur joie et le lecteur est invité à apprécier la recherche d'harmonie rythmique dans les quatre pentasyllabes « flo-jas-las-pier-nas », « los-o-jos-ti-bios », « la-piel-mo-ja-da », « el-cu-loar-di-do ». Les deux points apparaissent comme autant de petits coups secs qui contribuent à la sensation de rapidité produite par la brièveté des phrases. La diégèse n'est qu'impuissance, la forme est extrêmement tranchante. Les deux romans, chacun à leur manière et pour le plaisir consterné du lecteur, témoignent donc de la possibilité d'exprimer la monstruosité par la forme parfaite.

Dire l'omniprésence par le silence

D'avantage que le style et les mots en eux-mêmes, c'est ce qui est perceptible entre les lignes que je propose d'observer maintenant, comme une autre façon de faire fonctionner la

⁶⁸⁵ Je pense notamment aux débordements scatologiques dans *El buscón*.

⁶⁸⁶ *Cuentas pendientes*, *Op. cit.*, p. 96.

dichotomie entre le fond et la forme : quand ce qui est tu, ou n'est que très indirectement suggéré, acquiert une présence aussi forte, voire plus forte, que ce qui est dit. Dans un entretien intitulé « Hoy en día, la literatura está acuartelada », l'un des interlocuteurs de Kohan évoque ainsi le rôle du sexe masculin dans *Ciencias morales*, cette « chose » que María Teresa ne parvient jamais à se formuler à elle-même. L'auteur répond en reliant directement cette question au traitement de la guerre des Malouines, qu'il envisage comme une démarche similaire à l'euphémisme sexuel que j'ai déjà évoqué (c'est pourquoi je me concentrerai sur le sujet de la guerre) :

Con respecto a *Ciencias morales* en particular, hay una disposición ligada a aquello que yo quería representar: la tensión entre lo dicho y lo no dicho con todo lo que eso supone. Me interesa la literatura cuando trabaja con las huellas de la realidad, atenuando la realidad misma. Cómo trabajar con las réplicas del terremoto y no con el terremoto en sí. Mi sensación es que, de alguna manera, lo que se está callando adquiere más presencia que lo que se está diciendo. Era eso lo que yo quería lograr; la idea de que Malvinas estuviese y a la vez no estuviese. Lo que mencionás, la “cosa”, da mucha más presencia, es mucho más intimidatorio y es mucho más sugestivo, precisamente porque la palabra no la puede decir⁶⁸⁷.

On retrouve ici l'idée d'une représentation du passé dictorial par le seul biais des « traces de la réalité », et non par le reflet direct de celle-ci. Le caractère évanescent qu'il a voulu donner au motif de la guerre se retrouve à travers d'autres termes ou expressions au fil des entretiens, comme « passer sous silence⁶⁸⁸ », ou encore « mettre en sourdine » : « Yo diría que *Ciencias morales* es una variación sobre Malvinas. Me interesaba ese asordinamiento que toca de cerca al personaje de María Teresa, porque el hermano está movilizado⁶⁸⁹. ». La métaphore musicale est éclairante, la variation étant un « procédé d'improvisation ou de composition qui entraîne la transformation d'un élément musical, repris sous différents aspects, mais toujours reconnaissable⁶⁹⁰ » : les éléments de définition de la variation en musique font inévitablement penser à la pratique hypertextuelle, comme si à travers *Ciencias morales* l'auteur *récrivait* la guerre des Malouines en la transformant, et, par petites touches, en évoquait tout juste assez pour que l'on puisse la reconnaître. En la maintenant à distance, « en sourdine », il fait plusieurs choses : sur le plan diégétique, il contribue à faire de María Teresa une personne scandaleusement apolitisée, qui ne se préoccupe pas de l'actualité politique alors que, d'une part, son frère va probablement être envoyé au combat, et que d'autre part, une guerre dans laquelle s'engage son propre pays est une

⁶⁸⁷ Martín ABADÍA, Emiliano MARILUNGO, Roberto SANTANDER, *Op. cit.*

⁶⁸⁸ « En la novela me interesaba entrarle por ese lado, poniendo la guerra muy lejos, afuera, pero al mismo tiempo presente. Eso definía mucho la atmósfera del texto : cuando algo está demasiado *silenciado*, termina estando más presente. Si yo hubiera construido un contexto de la guerra, me parece que habría tenido menos presencia que la que tiene desde el silenciamiento. », Ana ABRAMOWSKI et Inés DUSSEL, *Op. cit.*

⁶⁸⁹ Pedro B. REY, *Op. cit.*

⁶⁹⁰ *Dictionnaire Trésor* [en ligne]. URL: <http://www.cnrtl.fr/definition/variation>

situation qui peut difficilement laisser indifférent. Sur le plan extradiégétique, il fait de cette guerre un tabou, qui, d'un côté, donne l'impression que le sujet est trop douloureux pour être abordé de front (non pas que l'auteur n'ose pas le représenter, bien sûr ; mais la sensation d'être face à un tabou, donc à quelque chose d'imprononçable car trop intense, est à mon sens inévitable), et d'un autre côté exerce une espèce de fascination par son côté énigmatique. Voyons comment le texte élabore cette expression de la guerre par le silence, et d'abord comment est traitée la question du contexte temporel, lui-même exprimé de façon diffuse. La quatrième de couverture nous renseigne sur l'année, 1982, détail qui oriente la lecture⁶⁹¹ ; certes, le lecteur peut décider de ne pas la parcourir s'il a peur que le résumé lui en révèle trop sur l'intrigue, mais l'imprécision temporelle qui caractérise le début du récit, et qui évoque pourtant des événements de manière très implicite, donne envie d'y jeter un œil. Quoi qu'il en soit, au sein du texte lui-même, on n'apprend qu'il s'agit de cette année-là qu'aux deux tiers du récit, lorsque María Teresa s'exclame en réponse à Biasutto, qui lui révèle l'année de son entrée en fonction : « ¿Setenta y cinco? ¡Hace siete años⁶⁹²! ». Ce que l'on sait, c'est que le récit commence en automne, mais que la saison est déjà quelque peu avancée (« Este que va pasando, en el lento progreso del otoño hacia el invierno, es el primer año de María Teresa como preceptora en el colegio⁶⁹³. »): on est donc aux alentours d'avril (la guerre débute le 2). À la radio, les informations qu'écoutent la jeune fille et sa mère ne mentionnent cependant que des banalités, et en même temps la temporalité se précise à travers la mention climatique :

Las noticias del día: que habrá cielo nublado en Buenos Aires, que se harán reformas en los lagos de Palermo, que mermó la concurrencia de espectadores en los cines, que nevó tempranamente en la provincia de Mendoza, que dos científicos holandeses establecieron que los animales sueñan, que la temperatura en la ciudad no pasará de trece grados⁶⁹⁴.

Le caractère creux des informations est frappant si l'on connaît l'année, sachant que l'action se déroule en automne et même vers sa fin, puisque l'on approche de l'hiver : la guerre des Malouines n'est pas mentionnée alors qu'elle débute le 2 avril⁶⁹⁵. Mais c'est à la page suivante que, même si l'on n'a pas lu la quatrième de couverture, on peut commencer à se faire une idée du contexte historique : le frère de María Teresa, Francisco, apparaît dans le récit à travers l'allusion à

⁶⁹¹ « Los muros del colegio son gruesos y consistentes. Prometen preservar la rutina de los días de estudio de todo lo que pueda estar pasando fuera, de todo lo que —de hecho— está efectivamente pasando fuera, en las calles vecinas, en Buenos Aires, en esa Argentina de 1982. »

⁶⁹² *Ciencias morales*, *Op. cit.*, p. 148.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁹⁵ Voir Luis Alberto ROMERO, *Op. cit.*, p. 231.

une carte postale qu'il envoie depuis le régiment, et que la mère préfère laisser ouvrir à sa fille, pour ne pas pleurer comme elle en a pris l'habitude. On sait qu'il n'est pas loin d'elles (Villa Martelli, qu'elles pourraient atteindre en bus), pas « *encore* » : « lo tienen todavía bastante cerca ». C'est sous cette forme de communication, en plus de celle, plus sporadique, des appels téléphoniques, que le personnage de Francisco va se manifester çà et là au cours du récit et rendre présente la guerre des Malouines, de façon très lointaine. Les cartes postales qui ne disent rien – et chaque fois un peu moins, jusqu'à ne plus rien dire du tout – sont le support principal de l'entreprise de « mise en sourdine » évoquée par l'auteur. Car la première, au dos d'une photo de l'obélisque de Buenos Aires, dit « No logro compenetrarme ». María Teresa interprète cette phrase comme une simple plaisanterie (« Francisco tiene la costumbre de hacer esas bromas »), mais le fait qu'elle mente à sa mère en lui disant qu'il va très bien laisse à penser qu'elle pressent au moins en partie ce qui est évident pour le lecteur : c'est-à-dire que le jeune homme, à l'inverse de ce que dit l'image de la carte en terme de patriotisme, ne parvient pas à s'identifier au groupe, à ses camarades de l'armée. Voilà le premier détail qui contredit le caractère épique : on a apparemment affaire à un soldat qui n'est pas fait pour se battre, et qui, malgré ses efforts, ne parvient pas à adhérer au discours que l'on tente de lui inculquer.

Avant la réception des cartes postales suivantes, trois passages évoquent la guerre de manière plus ou moins indirecte. Premièrement, quelque chose de très important se passe un jour, dont la jeune fille ne cherche pas à s'informer, et qui requiert que l'on fasse sortir les élèves par la porte de derrière : la Plaza de Mayo est le théâtre d'une « certaine » agitation, selon le vice-recteur : « Allí afuera [...] se verifica algún desorden en estos momentos⁶⁹⁶ ». Il faut transmettre aux élèves l'ordre très clair d'« éviter complètement » la zone. Sans doute est-ce le 30 mars ou dans les jours qui précèdent, moments de grandes mobilisations contre la politique économique menée par Galtieri, parvenu à la tête de la Junta depuis la fin de l'année 1981, et qui provoquait de vifs mécontentements⁶⁹⁷. On peut hésiter un instant et penser à la mobilisation qui a lieu quelques jours plus tard, de signe complètement contraire : le 2 avril, la Plaza de Mayo se peuple

⁶⁹⁶ *Ciencias morales*, *Op. cit.*, p. 31.

⁶⁹⁷ « [L]a recesión se agudizó, y con ellas las protestas de sindicatos y empresarios; para el largo plazo, anunció un plan de privatizaciones [...] que suscitó resistencias incluso en sectores del gobierno. Así, el ímpetu de Galtieri chocó pronto con resistencias cada vez más enconadas, con voces cada vez más altisonantes, y hasta con movilizaciones callejeras, como la lanzada por la CGT el 30 de marzo de 1982. », Luis Alberto ROMERO, *Op. cit.*, p. 230.

en effet d'une grande foule célébrant le débarquement des forces armées sur les Îles Malouines⁶⁹⁸. Mais cette autre date est peu probable, puisque le discours du vice-recteur laisse à penser que l'heure n'est pas à la réjouissance : il évoque la nécessité de remédier à ce « désordre » (« hasta tanto las autoridades logren restablecer el orden [...] es preciso adoptar algunas medidas de prevención »), même s'il prend soin de rassurer le personnel du Collège (« Nada que deba preocuparnos y nada que nos obligue a interrumpir el normal dictado de las clases »). Mais, même si l'on est invité à écarter la seconde hypothèse, le doute peut s'insinuer à la faveur de ce manque de précision temporelle. Voilà en tout cas qui apparaît comme une occasion d'évoquer de façon masquée la versatilité du peuple argentin, capable de s'opposer à un gouvernement et de le célébrer en l'espace de très peu de temps ; c'est dire, aussi, l'ampleur de son patriotisme. On le voit, dans ce passage plein de non-dits, se dresse tout un ensemble de significations possibles : le lecteur est incité à combler toutes les lacunes, et l'épaisseur du texte en est considérablement augmentée.

Puis, le sujet de la guerre s'insinue dans le cours d'un professeur absent – absence pouvant être lue en continuité avec la mise à distance et le silence dont fait l'objet ce thème – qui laisse à María Teresa le soin de dicter aux élèves des citations de Clausewitz, de Sun Tzu, de Maquiavel. Cruelle ironie : pendant que se succèdent les conseils en stratégie militaire, répétés au besoin pour les éléments plus lents de la classe, le lecteur ne peut s'empêcher de penser à l'absence de stratégie⁶⁹⁹ qui mènera un peu plus tard les forces armées argentines à la débâcle. Car quelques pages plus loin, la guerre a déjà commencé. La réjouissance est cependant encore de mise, comme en témoignent les images télévisées chez María Teresa : « Vistas de banderitas argentinas agitadas con el puño en alto se intercalan en la transmisión⁷⁰⁰. ». Ensuite, au moment de baisser le drapeau comme à chaque fin de journée au collège, le narrateur rapporte que les élèves chantent l'hymne avec plus d'intérêt qu'ils n'en montrent habituellement : « por estos días [...] cantan con mayor compromiso y mejor articulación⁷⁰¹. »

Le troisième passage dans lequel s'insinue la guerre apparaît lors du défilé du 25 de Mayo, encore une fois de manière indirecte. Il est prévu que des journalistes étrangers soient présents à

⁶⁹⁸ « El 2 de abril, las Fuerzas Armadas desembarcaron y ocuparon las Malvinas, luego de vencer la débil resistencia de las escasas tropas británicas. El hecho, sorprendente para casi todos, suscitó un amplio apoyo: la gente se reunió espontáneamente en la Plaza de Mayo », *Ibid.*, p. 231.

⁶⁹⁹ « En [las islas], los jefes militares habían ubicado cerca de 10 mil soldados, en su mayoría bisoños –por algún motivo, se prefirió destinar la tropa más entrenada a la frontera con Chile–, escasos de abastecimientos, sin equipos ni medios de movilidad, y sobre todo sin planes, salvo resistir. », *Ibid.*, p. 234.

⁷⁰⁰ *Ciencias morales, Op. cit.*, p. 73.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 76.

la cérémonie, et les surveillants entendent certains élèves s'enthousiasmer à l'idée de profiter de l'occasion pour pratiquer les langues étrangères qu'ils sont en train d'apprendre. Les autorités du collège sont mises au courant et interdisent formellement aux jeunes gens de communiquer avec la presse. Car celle-ci, soi-disant anti-argentine, pourrait déformer leurs propos : « la declaración candorosa que cualquiera de ellos podía efectuar [...] podía sufrir después [...] muy graves tergiversaciones, con la artera intención de deslucir la imagen argentina ante los ojos del mundo⁷⁰². ». C'est ainsi qu'à une question posée par un journaliste en français, « *qu'est-ce que vous pensez de la guerre ?* », les élèves opposent un silence strict. On le voit, le terme même n'apparaît qu'en langue étrangère et sous la forme générique (le terme « Malvinas » n'apparaîtra qu'à la toute dernière page), ou, par le biais du professeur absent, comme un ensemble de théories : autant de manières de ne parler de la guerre qu'à distance, de ne faire apparaître la notion que pour immédiatement priver le lecteur de la présence concrète.

Mais ce sont les manifestations sporadiques de Francisco qui sont les plus révélatrices, très diffuses elles aussi. Deux pages après l'épisode des journalistes étrangers, arrivent en même temps deux cartes postales du jeune soldat. Les deux représentent la statue de San Martín de la ville d'Azul, même si elles ne sont pas identiques. Au dos de la première (celle qu'il a écrite en premier), Francisco a écrit ses nom et prénom ; au dos de la seconde, seulement son prénom. Après Azul, il parvient à téléphoner depuis Bahía Blanca, mais refuse de parler de lui, se limitant à demander des nouvelles de sa famille. La mère, elle, a appris le vocabulaire de la guerre : « se adiestra, eso sí, en temáticas navales, y habla de millas y de nudos⁷⁰³ ». Puis, une nouvelle carte postale de Bahía Blanca dit seulement « Francisco ». La mère de María Teresa compte les avions pendant qu'elle cuisine. Un nouvel appel bref du frère les informe qu'il continue d'être envoyé toujours plus au sud : « avisa que lo suben a un avión y lo llevan más al sur: a Comodoro Rivadavia⁷⁰⁴. ». Mais il semble ignorer quelle va être la suite des événements : « No, no, no sabe nada, nadie sabe nada ». La conversation de María Teresa au café avec Biasutto contextualise encore quelque peu l'action temporellement. Elle fait part à son supérieur de l'inquiétude de sa mère quant au sort de son frère, et Biasutto l'encourage à garder espoir : « las cosas van a ir bien. Hay que tener fe⁷⁰⁵. ». En rentrant chez elle, elle apprend qu'elle a manqué un nouvel appel de

⁷⁰² *Ibid.*, p. 96.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 100.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 130.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 143.

Francisco depuis Comodoro Rivadavia, pour dire qu'on l'envoie encore plus au sud. Sa mère raconte qu'au moment où elle parlait à son fils du décompte des avions, la communication s'est coupée : on est amené à se demander si cette interruption n'est pas due à une forme de censure, dans le cas où quelqu'un ait pu écouter la conversation téléphonique. En tout cas, ce sont encore une fois les détails concrets de la guerre qui ne sont insinués que pour mieux être retirés à la vue du lecteur. Ensuite, arrivent deux nouvelles cartes, en provenance de Comodoro Rivadavia, avec des photographies de vues aériennes. Au dos, Francisco n'a plus rien écrit : « nada escrito, ni siquiera el nombre ». Si nous récapitulons, les cartes postales opèrent donc un double mouvement d'éloignement et d'indétermination croissante, de perte de substance : sur les clichés, on passe de l'obélisque de Buenos Aires et des statues de San Martín (références très claires, très solides dans l'imaginaire argentin), à une photographie de lever et de coucher de soleil à Monte Hermoso (moins chargé de sens, plus décoratif). Puis, les vues aériennes des dernières cartes : les clichés représentent donc de moins en moins de détails, non seulement dans un mouvement vertical vers les hauteurs du ciel et l'abstraction, mais aussi dans un mouvement de zoom arrière. Quant au contenu des courriers, il passe de la phrase « no logro compenetrarme » à la seule mention du nom et du prénom, puis uniquement du prénom, puis plus rien, comme si Francisco cherchait à mimer sa perte d'identité. On s'éloigne de plus en plus de tout élément concret (l'image parle de moins en moins, les mots parlent de moins en moins), à mesure que le soldat s'approche du sud et que l'on sent l'imminence de son départ pour les îles ; plus on s'approche de la guerre, plus le récit la met à distance par ces différents procédés de « mise en sourdine ». On a l'impression que l'absence de mots (hormis le fait qu'elle suggère l'auto-censure ou la censure exercée sur les soldats) nous annonce la mort imminente de Francisco, et le cauchemar de María Teresa semble le confirmer – puisqu'elle rêve une nuit d'un tunnel, le lendemain d'un puits⁷⁰⁶, puis d'un océan dans lequel son frère lui apparaît : « un océano grande y pesado donde flotan diseminados unos diez o doce bultos. Esos bultos son personas y una de esas personas es su hermano⁷⁰⁷ ». Mais il se trouve qu'il n'aura pas le temps de combattre – ce qui tend à mettre en évidence le fait que le conflit a été court, que le rapport de force était déséquilibré –, comme le prouvent ces lignes qui évoquent davantage le documentaire que la fiction :

El lunes 14 de junio de 1982 cae Puerto Argentino. El general argentino Mario Benjamín Menéndez, gobernador de las islas, firma la capitulación ante el general británico Jeremy Moore, comandante de las fuerzas victoriosas. Concluye así el conflicto armado, sesenta y cuatro días después de producirse la invasión argentina. Los soldados vencidos forman fila para proceder a su rendición en las diferentes

⁷⁰⁶ On pense bien sûr au roman de Rodolfo Fogwill, *Los pichiciegos*, dont l'action se déroule sous terre.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 213.

zonas del archipiélago, apilando sus fusiles ante la vigilancia de los ingleses que los toman prisioneros. Sumando las bajas sufridas por los dos países, el saldo de la conflagración es de más de novecientos muertos⁷⁰⁸.

La froideur du style répond à la distance qui a présidé au traitement de la guerre, toujours comme si celle-ci ne concernait pas du tout la protagoniste. On apprend que Francisco rentre sain et sauf, et que sa mère, sa sœur et lui partent s'installer à Córdoba : « El barrio se llama Malvinas Argentinas ». Comme un fait-exprès, le nom propre est enfin prononcé mais continue d'exprimer le sujet seulement de biais, médiatisé, puisqu'il fait référence à un quartier et non directement à la guerre elle-même.

Pour conclure, la dichotomie entre le fond et la forme consiste donc ici à rendre plus présent et plus intense ce qui n'est pas dit, d'autant plus que ce qui fait l'objet du récit (le quotidien de María Teresa et son personnage elle-même) se caractérise par l'inaction et la fadeur. Mais le dédoublement opère également sur le lecteur, traversé de sentiments contradictoires : d'une part, sur le plan humain, il est amené à s'inquiéter pour le sort de Francisco (d'autant plus que la protagoniste ne s'en soucie guère, elle, et qu'on ne peut qu'en être frappé ; sans doute également parce que le caractère énigmatique de la première carte où il est écrit « no logro compenetrarme » donne une densité toute particulière au personnage, auquel on a davantage envie de s'identifier qu'à María Teresa, qui, elle, parvient tout à fait à « compenetrarse »). Mais d'autre part, sur le plan romanesque, il s'attend à le voir combattre, et cette attente étant déjouée, il referme le roman avec un certain sentiment de déception. Cette envie de romanesque et de tragique – qui subit le même traitement que dans *Museo de la Revolución* – agit plus efficacement que le sentiment de compassion envers le personnage ; mais notre sens moral n'étant pas complètement mis en sourdine sous l'effet de l'élaboration fictionnelle, il en ressort un certain malaise, assez similaire à celui provoqué par la tension, dans *Cuentas pendientes*, entre la cruauté exercée sur le personnage et le plaisir presque inévitable de lecture.

La tension inhérente au jeu narratif : un personnage-narrateur idiot et lettré

Si nous poursuivons la réflexion sur le sentiment de décalage produit par la dichotomie entre le fond et la forme, il est indispensable de faire une place à un autre type de dédoublement : celui qui porte sur certaines narrations à la première personne, en particulier dans *El informe*, et « Bolívar y Moreno ». Ces récits sont à l'origine d'un effet très curieux, qui repose sur la

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 217.

coprésence de deux caractéristiques *a priori* contraires : tandis que le narrateur donne tous les signes d'une appartenance à la famille des lettrés, le personnage qu'il incarne apparaît de son côté assez limité intellectuellement, voire complètement idiot. On a assez vu le cas d'Alfano, qui témoigne d'un savoir littéraire technique extrêmement poussé – savoir qui s'exprime de façon ridicule mais qui n'empêche pas le rédacteur de manier rigoureusement toutes les figures de style imaginables, de l'oxymore à la concaténation en passant par le chiasme et l'allitération –, mais qui, dans la vie et dans ce qu'il écrit, fait preuve d'une naïveté qui frôle sans cesse la stupidité. Ses clichés sur Mendoza et ses habitants, pour ne citer qu'un exemple, témoignent d'une simplicité d'esprit effarante :

Es sabido, doctor Vicenzi, diría que por todos, el desmedido aprecio que se cultiva en Mendoza por el hábito de beber vino. No se vea aquí desprecio alguno ni velada objeción: sólo una característica descriptiva, que se sabe objetiva y se quiere pintoresca, de las costumbres típicas del lugar [...]. Si a Mendoza se la llama, escribe Alfano [...] “tierra del sol y del vino”, se debe sin duda a que los nativos del lugar tienen al vino por bebida favorita, y aun más: por bebida única y exclusiva, a la que se entregan con fervor y en exceso, y no solamente cuando tienen sed, así como el ávido glotón incluso cuando no tiene apetito, o así como el perezoso que duerme incluso cuando no tiene sueño⁷⁰⁹.

Encore une fois, c'est le goût d'un langage élaboré qui entraîne le rédacteur du « rapport » à toujours exagérer : l'enthousiasme du bon mot opère une distorsion sur le référent, puisque celui-ci doit se plier à la forme recherchée. Ainsi, la locution « no solamente cuando tienen sed » apparaît comme un prétexte aux parallélismes qui suivent, tout à fait gratuits. On est bien sûr sans cesse tenté d'interpréter ce genre de remarques comme des provocations de la part d'Alfano (on note que le « mendocino » alcoolique est assimilé au « glouton avide » et au « paresseux », à la faveur de cette structure en parallèles) envers un docteur Vicenzi justement originaire de Mendoza ; mais le reste du récit, et en particulier le plan narratif qui le met en scène dans la vie quotidienne, tend à le dépeindre comme un bon bougre, qui ne pêche que par une excessive naïveté. Ainsi, on a l'impression qu'il croit réellement au cliché qu'il pose, et qui se fonde sur la conscience linguistique hypertrophiée que j'évoquais plus haut. À force de prendre au pied de la lettre chaque expression et de chercher à tout prix des correspondances entre le langage et le réel, il finit par surinterpréter : de là, « tierra del sol y del vino » ne veut pas seulement dire qu'à Mendoza il y a beaucoup de vin et de soleil, mais aussi que les habitants, qui, logiquement, boivent le vin dont ils disposent, sont alcooliques. Le langage influence à tel point sa perception du réel que, en l'absence de mots – comme dans la scène du meurtre dont il est témoin, qui n'est que gestes –, il ne sait pas du tout interpréter ce qu'il voit et oublie directement ce qu'il s'est

⁷⁰⁹ *El informe*, *Op. cit.*, p. 92.

passé. Ce contraste constant entre l'intelligence du mot et l'absence d'intelligence du réel fait d'Alfano, incontestablement, le personnage le plus riche et le plus attachant de l'œuvre ; sans ce rapport au langage, on le sent, et au vu de son quotidien assez affligeant, il aurait quasiment tout d'un Giménez.

La nouvelle « Bolívar y Moreno », qui raconte en quelques pages un plan d'assassinat manqué, témoigne du même genre de tension entre narrateur lettré et personnage benêt, le tout représenté par un seul et même individu. L'histoire est simple : son compagnon Bisconti et lui ont été chargés par le docteur Meneses de tuer « el Gitano », qu'ils attendent de nuit à la sortie d'un immeuble, situé dans la « calle Moreno », « entre Bolívar y Defensa ». C'est là que la future victime fréquente Evelina, objet de la fureur assassine de Meneses. Le plan était « impeccable » selon le narrateur : « si el Gitano doblaba por Bolívar, era de Bisconti ; si seguía por Moreno, era mío⁷¹⁰. ». Chacun attend donc à son poste, prêt à tirer dès que la victime aura choisi dans quelle rue s'engager. Or il se trouve que « el Gitano », après être sorti de l'immeuble, se baisse pour renouer ses lacets, pense visiblement à quelque chose, se relève, et, « contre toute logique », reste immobile *exactement* à mi-distance des deux rues. Fidèles au plan, aucun des deux assassins ne tire, jusqu'à ce que, la lumière du jour arrivant et la rue se peuplant de passants, « el Gitano » leur échappe le plus tranquillement du monde, en se fondant dans la foule. Le personnage-narrateur, par souci d'obéir bêtement à un plan, et par incapacité à s'adapter aux circonstances, manque une cible facile alors qu'il affirme n'avoir aucun scrupule à appuyer sur la gâchette (« Bastaba con que diera un paso [...], y yo no habría vacilado en matarlo⁷¹¹. »). Ce détail suffirait à le considérer comme un être de peu d'intelligence, mais plusieurs éléments tendent à le confirmer et à en faire une caricature du petit tueur bête et méchant, de ceux qui sont toujours ridiculisés dans les films policiers, et traités d'incapables par le chef. On visualise très bien ce lieu commun du cinéma : « yerra el doctor Meneses cuando asevera, es cierto que bajo los efectos de la ofuscación, que no teníamos plan alguno, que actuamos como dos novatos, que fuimos dos peleles⁷¹². ». Mais la première page révèle déjà nettement la simplicité d'esprit du narrateur, qui a besoin d'un petit plan en couleur pour avoir en tête la stratégie décidée : « Esa tarde nos habíamos juntado en un bar de la avenida Belgrano y nos habíamos puesto completamente de acuerdo. Le digo más: hicimos un plan multicolor. Con lápiz rojo marcamos la calle Bolívar, con lápiz azul marcamos la

⁷¹⁰ « Bolívar y Moreno », *Una pena extraordinaria*, *Op. cit.*, p. 88.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 94.

⁷¹² *Ibid.*, p. 92.

calle Moreno⁷¹³. ». L'intérêt de la nouvelle, qui devrait au demeurant s'intituler « Ni Bolívar, ni Moreno » (enième façon pour l'auteur de rabaisser deux éminences de l'histoire nationale), ne réside pas dans cette caricature de tueurs, mais dans le contraste que cette imbécillité forme avec le maniement littéraire du langage dont témoigne le même « individu ». On pourrait le voir comme une réminiscence d'Alfano (*El informe* a été publié un an avant *Una pena extraordinaria*, en 1997, mais le temps des deux écritures est peut-être très rapproché), dans sa naïveté et dans son besoin de tout nommer :

Le digo la verdad: me gustaría meterme en los caños de desagüe del bar de la avenida Belgrano, o en las cloacas de la ciudad, de ser necesario, recuperar esos veinte o veinticinco pedacitos de papel en los que convertimos nuestro plano, pegarlos con cinta Dúrex o con cinta Scotch, es indistinto, recuperar el trazo perfecto y rojo de la calle Bolívar, recuperar el trazo azul y perfecto de la calle Moreno, recuperar la intersección seguramente violeta de los dos trazos, y demostrarle así al doctor Meneses que hubo un plano, y que habiendo un plano, hubo un plan⁷¹⁴.

On retrouve tout un ensemble de caractéristiques propres au rédacteur Alfano dans ce seul passage : le détail de la « cinta Dúrex o cinta Scotch », qui évoque le « Maipo o Maipú », la recherche de parallélismes qui ne craint pas la répétition et la lourdeur, l'attention portée à la proximité sémantique entre les deux termes « plan » et « plano ». Les commentaires métatextuels, qui ont pour rôle de justifier l'emploi de tel ou tel mot, ponctuent également çà et là le discours : « No quiero que se piense que, temiéndole a la verdad directa, apelo al eufemismo: cuando digo que era de Bisconti, digo que lo iba a matar Bisconti, etc. », ou encore : « Sabiéndose en falta [...], el Gitano saldría del departamento todavía muy alerta: los ojos bien abiertos, las antenas bien paradas (la primera no es metáfora, pero la segunda sí⁷¹⁵). ». Tandis que la diégèse montre le personnage comme un esprit simple, l'écriture pointe du doigt sa conscience linguistique hors du commun. En somme, le lecteur est pris en flagrant délit de préjugé, lui qui, comme tout le monde, a tendance à mettre une étiquette sur les gens (un écrivain ne peut pas être bête à ce point, un tueur à gage ne peut pas écrire comme cela) ; c'est exactement ce que voulait remettre en question le personnage de « el Dueño » de *Cuentas pendientes*, espèce de Kohan fictionnalisé, lorsqu'il évoquait son roman comme un contre-pied à l'idée selon laquelle le crime est toujours du côté de la culture de masse, et la délicatesse et l'élégance du côté de l'élite⁷¹⁶. Non pas que les préjugés du lecteur soient totalement renversés : on ne peut s'empêcher de penser qu'Alfano est

⁷¹³ *Ibid.*, p. 87.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁷¹⁶ Voir p. 304 de ce travail.

trop idiot pour être pris au sérieux d'un point de vue littéraire. Mais c'est justement parce qu'on oscille entre le plaisir d'être bousculé dans ses préjugés et l'incapacité à s'en débarrasser complètement, que le décalage opère efficacement.

Une écriture dynamique et rebondissante de l'inaction et du presque rien

*No ha habido batalla hasta llegar a las murallas de la ciudad,
y así fue que, a lo largo de nuestra travesía, nada sucedió; pero tampoco habrá
batalla ahora, que estamos en las lindes de Santa Bárbara, y tampoco ahora nada sucederá*⁷¹⁷.

En continuité avec une attitude de détachement envers le référent, qui n'exclut pas un certain dédain⁷¹⁸, Kohan ne se prive pas d'élaborer des univers fictionnels dont l'action est assez limitée, voire quasiment réduite à néant. Ce n'est pas par rejet du romanesque ou par manque d'imagination : on l'en sait tout à fait capable, et des romans comme *El informe* ou *Segundos afuera*, avec leur trame complexe et leurs rebondissements, le montrent assez. C'est d'abord parce que la diégèse est déterminée avant tout par le défi formel qui préside à chaque roman⁷¹⁹, et qu'elle n'est pas l'élément qui importe le plus. Certes, je ne veux pas dire par là que la trame est dédaignée : il faut voir dans l'absence d'action et dans l'importance du vide caractéristiques de certains romans un acte délibéré, qui participe à la stratégie d'écriture. Non seulement ces récits de la non-action (et pour certains, de la lenteur) représentent un contre-pied à la lecture facile du best-seller, qui, souvent, dédaigne la qualité littéraire en portant tout l'effort d'écriture sur l'intrigue et la dimension romanesque ; mais ils permettent également, ce qui en somme revient au même, de faire porter toute l'attention du lecteur sur la forme. Tout se passe comme si le récit était vidé de la substance épaisse que constituent l'action, la profondeur psychologique des personnages ou encore le suspense, pour laisser toute la place à la forme ; en d'autres termes, moins il se passe de choses, plus les mots comptent pour ce qu'ils sont : du *signifiant*. Voilà ainsi une autre façon de faire fonctionner la dichotomie entre le fond et la forme, entre le néant diégétique d'un côté et de l'autre la densité et l'éclat stylistiques, procédé relativement récurrent

⁷¹⁷ « El sitio », *Op. cit.*, p. 12.

⁷¹⁸ Kohan dit être capable d'abandonner un roman policier avant (même « juste avant ») la résolution de l'énigme s'il trouve qu'il est mal écrit. (Rencontre de décembre 2008).

⁷¹⁹ « Lo que todo el tiempo me plantea la zozobra es todo esto de si voy a poder sostener la narración continua en un caso, si voy a poder sostener o no un narrador impasible en otro caso ». Patricio ZUNINI (modérateur) et María Agustina MELCHIORI (transcription), *Op. cit.* On identifie dans le premier cas *Museo de la Revolución*, et dans le second *Dos veces junio*.

dans l'œuvre de l'auteur. L'image proposée par Juan José Becerra me semble particulièrement adéquate, qui évoque des « étincelles de langage » : « Son chispazos de lenguaje en su expresión mínima, una o dos palabras, que alumbran la opacidad opresiva de la historia⁷²⁰. ». De la même manière que « x » s'affirme d'autant plus qu'il est en présence de son opposé « y », la richesse stylistique est d'autant plus frappante qu'elle s'oppose au néant de la diégèse. Ainsi, même si dans une bonne partie des romans il ne se passe pas grand-chose – la plupart, même, ont une action qu'il est aisé de résumer en quelques lignes –, on ne s'ennuie pas à lire Kohan (à de rares exceptions près ; les parties théoriques de *Museo de la Revolución* en sont une, à mon sens ; l'autre constitue une illustration par le contre-exemple de mon hypothèse : je la relève dans *El informe*, au moment où Alfano décrit très longuement – l'épisode prend seize pages – la rébellion des Espagnols contre les hommes de Montegudo : l'action y est très dense, mais on se passerait volontiers d'un tel foisonnement de détails). Dans le quotidien de Giménez, il ne se passe rien et tout n'est que routine, mais on a toujours envie de connaître la suite de l'histoire. Il est vrai que l'on assiste à une certaine forme de suspense puisqu'on se demande jusqu'où va aller l'abjection, mais c'est plutôt le style qui tient en haleine. Il ne se passe rien non plus chez les gauchos de *Los cautivos*, comme on l'a vu : l'incipit ne représente pas autre chose que deux hommes qui vont à cheval au milieu de nulle part et qui ne parlent de rien. Cependant, les commentaires entre parenthèses du narrateur, dont on a vu quelques exemples, donnent l'impression que l'action est coupée dans son élan : c'est dire s'il y a une dynamique, dans la forme, de ce rien qui nous est raconté. De même, l'action de *Ciencias morales* est très restreinte, les laps de temps consacrés à l'attente de María Teresa dans la cabine des toilettes occupant une bonne partie du récit ; non seulement il ne s'y passe rien (sauf, évidemment, les viols de la fin), comme si le temps s'arrêtait, mais on assiste tantôt à la vacuité d'esprit de la jeune fille, dans ses remarques banales sur les objets qui l'entourent, tantôt à son incapacité à s'avouer son désir. Tout n'est donc que négation : le néant intellectuel côtoie le déni psychologique. Mais la minutie du style et la construction limpide qui font écho à la rigueur qui domine partout dans ce microcosme, ont quelque chose d'enlevé, d'efficace.

Dans un même ordre d'idée, la lenteur d'une action, qui parfois mérite à peine ce nom, est toujours exprimée dynamiquement : c'est le cas de la longue attente qui préside à « Una pena extraordinaria » ou encore à « El sitio ». On a vu comment, pour le narrateur-protagoniste de la première nouvelle, le temps passe lentement car il n'a rien à faire ; mais le rythme de l'écriture, à la faveur de phrases brèves et sèches, est tout sauf lent et ennuyeux : « no hago otra cosa que

⁷²⁰ Juan José BECERRA, « El arte de la restricción », *Op. cit.*

esperar que el tiempo pase. Estoy sentado en el camastro de metal, fumando ; a través de los barrotes y del cerrojo veo al guardián ir y venir. No tengo ganas de hacer nada. Dentro de seis horas voy a ser ejecutado (acaban de dar las doce: hoy ya es el día de mi muerte. ». On remarque le rôle des deux points et du point virgule, qui ont le même caractère tranchant que ceux observés plus haut pour décrire les misères intestinales de Giménez. Le résultat de ce contraste est ici encore singulier : on imagine à la fois un personnage avachi et une plume énergique. Le contraste opère de manière relativement similaire dans « El sitio », avec son style enlevé et sa diégèse presque entièrement faite de non-action. Mais s'il fallait relever un seul exemple de dichotomie entre la lenteur de la diégèse et la vivacité de la narration, c'est sans conteste *Segundos afuera* qui s'imposerait comme le roman le plus représentatif, étant donné que les plans narratifs consacrés au match de boxe se déroulent sur dix-sept secondes : on assiste à la scène de la chute au ralenti⁷²¹. Il ne s'y passe rien d'autre que cette chute, et ce « presque rien » est multiplié sur trois plans différents. À l'incompréhension et au flou qui touchent les trois personnages (le boxeur, l'arbitre et le photographe) pris dans l'enchaînement trop rapide des événements, répond une « architecture d'acier⁷²² » qui prend le temps de s'étendre sur chaque seconde : le résultat est magistral.

La dichotomie entre le fond et la forme, dont j'ai proposé quatre modes de fonctionnement, m'apparaît donc comme la manière la plus brillante d'exploiter le motif de l'antagonisme : c'est à mon sens l'élément le plus percutant de l'écriture de Kohan, et celui qui fait véritablement sa spécificité. Par ces procédés, il invite le lecteur à observer plus profondément comment fonctionne l'écriture, en quoi consiste précisément le potentiel du langage : l'impression assez confuse d'être bousculé, l'envie de poursuivre une lecture qui nous impose des images insoutenables, la sensation diffuse de décalages divers, exigent véritablement que l'on recherche les origines de ces effets. Ce n'est que par l'analyse que l'on peut mettre des mots sur ces différentes sensations : les « couches de signification » (ou, comme le dit si élégamment Barthes, « le feuilleté de la signifiante⁷²³ ») ne se donnent pas à voir si simplement. C'est en cela que l'on peut concevoir la littérature de Kohan comme une littérature exigeante, même si elle admet un premier degré de lecture plaisante. Et c'est aussi en cela qu'elle est double : elle n'est pas la même

⁷²¹ Voir l'étude temporelle des pages 120-121.

⁷²² Voir Beatriz SARLO, « Lo blando y lo podrido », *Op. cit.*

⁷²³ Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, *Op. cit.*, p. 25.

pour le lettré, qui détient différentes clés d'interprétation, que pour le lecteur non lettré – ou le lecteur de best-sellers incarné par Giménez –, qui peut, je pense, tout autant y trouver son compte. Peut-on alors parler d'une littérature à la fois élitiste et populaire ? Il me semble que oui, sur le plan de la réception tout au moins ; je serais toutefois tentée de dire que Kohan, étant donné son rapport au langage, s'adresse inévitablement davantage aux lettrés – même si, de fait, il affirme ne s'adresser à personne au moment de l'écriture, tout absorbé par sa propre relation aux mots⁷²⁴.

⁷²⁴ « A mí me interesa muchísimo el lector, me interesa saber qué aparece después, cuando los lectores lo leyeron. Ahora, la decisión literaria, en el momento de la escritura... Yo estoy totalmente concentrado en lo que a mí me parece que el texto requiere. ». Patricio ZUNINI et María Agustina MELCHIORI, *Op. cit.*

Conclusion

L'œuvre de Martín Kohan se tisse ainsi, roman après roman, nouvelle après nouvelle, avec les fils de la dichotomie et de l'antagonisme. De couleurs et d'épaisseurs variées, ils se dévoilent à chaque point de vue adopté et à chaque niveau d'interprétation. Pouvoir et contre-pouvoir entrent en lutte sur le terrain de la culture, du langage, de la mythologie nationale, de la phrase, du mot, du silence. Nous avons ainsi observé comment les tensions et l'incommunicabilité entre univers culturels, qui se prolongent dans la mise à mal de l'union amoureuse, forment un système cohérent dans lequel l'antagonisme et ses variantes (le désaccord, la mésentente, la désunion) servent de fils conducteurs et de moteurs de la narration. Mais toutes les fictions n'obéissent pas à ce principe : certaines se distinguent précisément par l'absence de confrontation. Cette absence, incarnée par les personnages gris, donne lieu à des atmosphères nauséabondes qui mettent en évidence le caractère potentiellement destructeur de la soumission muette. Là où la rebellion n'est pas assez forte, la dictature a en effet toutes les chances de fonctionner : là où les gris jouent le rôle de protagonistes, s'impose la toile de fond la plus sombre, celle du totalitarisme. Par contraste, l'antagonisme observé précédemment montre un visage bien plus lumineux, même s'il n'exclut pas le combat féroce. La mise à mort des personnages féminins intermédiaires – qui échappent, certes, à la grisaille – ne fait que confirmer cette remise en question de la notion de milieu. Son envers, la polarisation ou en d'autres termes la tension menée à ses dernières extrémités, montre toute la vitalité du désaccord, en même temps qu'il insinue une nécessité révolutionnaire : la loi du plus fort se retrouve bien souvent mise en échec à travers différents processus de renversements de situation, d'inversions des hiérarchies qui président à toutes les formes de sociabilité. Ainsi, sans être réaliste, la littérature de Kohan revêt une dimension politique fondamentale, dans la lignée d'écrivains argentins comme David Viñas, Roberto Arlt ou Manuel Puig qui offrent tous à leur manière un espace au contre-pouvoir et à la contre-autorité. Cette vocation politique, pourrait-on croire, présente le risque de reléguer au second plan la qualité littéraire ; or rien ne serait plus erroné que de lire Kohan dans cet esprit réducteur. Dans son écriture, la diégèse est mise au service de la recherche stylistique, ce que j'ai tenté de démontrer dans la dernière partie de mon travail. L'auteur, face à sa page blanche (de cahier, non d'ordinateur), ne se dit pas « que vais-je raconter ? » mais bien « quelle forme vais-je donner à mon récit ? ». La dimension politique, à mon sens, viendrait plutôt se greffer ensuite sur le canevas imaginé au préalable, en laissant parler les convictions révolutionnaires de l'écrivain. Les deux versants ne laissent pas d'apparaître quelque peu contradictoires, car il est difficile de ne pas percevoir une tension entre littérature autonome et littérature politique : cette écriture non

référentielle et pourtant traversée de réalité politique est profondément hybride, à l'image d'un auteur marqué par la dualité. Car Kohan dépeint souvent l'écrivain comme celui qui se réfugie dans les mots et qui se met volontairement en retrait, mais lui-même est solidement ancré dans la société de son temps, dont il observe minutieusement les évolutions et les mécanismes politiques, forme d'engagement qui s'exprime explicitement dans le domaine journalistique. La dualité, qui est peut-être l'une des origines de cette écriture toujours portée vers la binarité, se décline chez lui sous d'autres formes. C'est la culture académique en lutte avec la culture populaire, comme on l'a vu : une double facette qu'il met en valeur, entre autres, par rejet de l'image monolithique donnée de lui par la presse ; c'est aussi une rigueur formelle et théorique d'universitaire alliée à une production fictionnelle très libre, qui n'exclut pas la fantaisie ni le comique – une conscience linguistique aigüe qui n'exclut pas la distance d'avec ce signe distinctif de l'élite lettrée. C'est, encore, le goût du paradoxe, comme celui qui préside à l'acte de lecture par exemple : pour lui, le plaisir de lire implique nécessairement un effort d'interprétation, et plus le texte est « exigeant » envers lui, plus il éveille sa ferveur. L'écriture présente pour lui une ambivalence similaire : l'immense plaisir de ce travail implique une souffrance, un corps à corps parfois douloureux avec les mots⁷²⁵. Aucune de ces ambivalences, finalement, n'est étrangère à la dichotomie entre culture lettrée et culture populaire, sérieux *versus* légèreté, etc., dont l'auteur incarne une heureuse synthèse. Il faudrait donc relever une ultime *tension*, justement, entre d'un côté le conflit, la polarisation, l'incompatibilité fatale (qui a l'avantage de servir à définir et à se définir, certes), qu'il revendique et qu'il met en scène par la diégèse, et d'un autre côté la réconciliation, l'effacement des frontières, l'heureux dédoublement dont il témoigne en tant qu'auteur et en tant qu'individu, car il est une preuve vivante du caractère réducteur de la catégorisation. Voilà peut-être la signification que l'on peut donner à la mystérieuse habitude du tee-shirt de marque Adidas, que l'auteur porte tout le temps mais dont il évite toujours d'expliquer la raison : ne serait-ce pas une manière constante d'incarner la figure du paradoxe, étant anti-capitaliste dans ses discours, et tout l'inverse sur son vêtement ?

Mais pour en revenir à la coprésence entre littérature politique et littérature autonome, qui compte plus que les hypothèses d'ordre biographique, tout se passe comme si les romans admettaient à chaque fois deux lectures, relativement indépendantes l'une de l'autre : l'une

⁷²⁵ « Todo el tiempo tenés esa tensión que es lo que las palabras te están permitiendo hacer pero al mismo tiempo lo que te están impidiendo hacer ». Anonyme, « Martín Kohan. La fascinación », Audiovideoteca de Buenos Aires, Gobierno de la ciudad, 2006. URL: http://www.audiovideotecaba.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/kohan_texto_es.php.

purement formelle, apolitique, déterminée par le plaisir esthétique ; l'autre, plus thématique et politique, séduite par la richesse psychologique qui caractérise les rapports de force entre humains. On assiste donc à la mise en scène d'une possibilité d'*indépendance* de la forme par rapport au fond : la première peut s'affranchir du second – et la pratique de l'intertextualité est la preuve la plus belle et la plus efficace d'une littérature libérée du joug référentiel, dans la mesure où elle établit des liens exclusivement avec d'autres textes – puisqu'elle peut se permettre d'aller dans une direction opposée. L'inverse est également vrai : on peut lire le fond – les enjeux de pouvoir sans cesse activés – sans se soucier de l'effort littéraire ; mais cette indépendance-là n'a rien de révolutionnaire, contrairement à la première (sans parler du caractère réducteur et peu gratifiant dont témoignerait une telle lecture). Bien entendu, chaque versant gagne à être lu en rapport avec son *autre* : encore une fois, l'antagonisme montre toute sa fécondité.

Mais c'est sans doute du point de vue proprement littéraire que le principe de la confrontation est le plus riche : tandis que le conflit politique trouve sa limite dans l'anéantissement de l'autre – c'est en tout cas le type de résolution qui prévaut dans la fiction kohanienne –, l'antagonisme qui opère sur le plan stylistique témoigne d'une fertilité quasiment infinie, qui mériterait d'être explorée de manière plus approfondie. Je n'ai pu donner qu'un aperçu du phénomène, étant donné la multiplicité de ses manifestations : du mot (avec l'épanorthose et l'étude de la polysémie) au texte entier (avec la pratique hypertextuelle) en passant par la locution (doublée de l'interrogation sur son origine) et par le paragraphe (en lutte avec d'autres, comme dans *Segundos afuera*, *El informe*, et encore plus intensément dans *Museo de la Revolución*), tout converge vers une idée de dédoublement – sinon de tension – qui redouble la densité du texte. Une façon d'inscrire ce travail dans la continuité de tout ce qui a été démontré, en prolongeant la mise en dialogue à l'œuvre dans l'univers kohanien, serait à présent pour moi de dédoubler les textes par la traduction. – car comme le disait Borges : « Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción⁷²⁶. »

⁷²⁶ Jorge Luis BORGES, « Las versiones homéricas », *Discusiones, Obras Completas*, tome I, Buenos Aires, Emecé, p. 280.

Bibliographie

Corpus des œuvres de Martín Kohan

Romans

La pérdida de Laura, Buenos Aires, Tántalia, 1993.

El informe. San Martín o el otro cruce de los Andes, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1997.

Los cautivos. El exilio de Echeverría, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000.

Dos veces junio, Buenos Aires, Debolsillo, 2008.

Segundos afuera, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2005.

Museo de la Revolución, Buenos Aires, Mondadori, 2006.

Ciencias morales, Buenos Aires, Anagrama, 2007.

Cuentas pendientes, Buenos Aires, Anagrama, 2010.

Babía Blanca, Barcelona, Anagrama, 2012.

Recueils de nouvelles

Muerto contento, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994.

Una pena extraordinaria, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 1998.

Essais

Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón : cuerpo y política, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998.

Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin, Buenos Aires, Norma, 2004.

Narrar a San Martín, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005.

Articles et chroniques

a. Critique littéraire

« Relato de dos mundos », in AROSTEGUI, María Cristina (dir.), *Cortázar. Doce ensayos sobre el cuento "La noche boca arriba"*, Buenos Aires, El Arca, 1995, p. 77-82.

« Los animales domésticos » in ZUBIETA, Ana María (comp.), *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, p. 77-87.

- « Historia y literatura: la verdad de la narración », JITRIK, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, tome 11, DRUCAROFF, Elsa (dir. de vol.), « La narración gana la partida », Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 245-259.
- « Memoria voluntaria, novela involuntaria. Las memorias póstumas del general Paz », JITRIK, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, tome 2, SCHVARTZMAN, Julio (dir. de vol.) « La lucha de los lenguajes », Buenos Aires, Emecé, 2003, p. 565-588.
- « El enigma de Guayaquil : el secreto de la Argentina », *Variaciones Borges* N°16, 2003. URL : <http://www.borges.pitt.edu/documents/1603.pdf>.
- « La novela como intervención crítica: David Viñas », in Noé JITRIK (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, tome 9, SAÍTA, Sylvia (dir. de vol.) « El oficio se afirma », Buenos Aires, Emecé, 2004.
- « Echeverría, un héroe sin tumba », en collaboration avec LAERA, Alejandra, *Todo es historia* N°458, septembre 2005.
- « Más acá del bien y del mal. La novela hoy », *Punto de vista* N°83, Buenos Aires, décembre 2005.
- « Las fronteras de la muerte », in KOHAN, Martín et LAERA, Alejandra (comp.), *Las brújulas del extraviado: para una lectura integral de Esteban Echeverría*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006, p. 171-204.
- « A salvo de Malvinas », *Punto de vista Online*, avril mai 2008. URL: http://www.bazaramericano.com/resenas/kohan_pichiciegos.htm.
- « Cuando un crítico produce teoría », *Punto de vista Online*, avril 2008. URL: http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/kohan_barthes.htm.
- « Cuentos de ciudad, sexo y dinero », Cours donné au MALBA. Transcription de ZUNINI, P., *Hablando del asunto* [blog], 2008. URL: <http://hablandodelasunto.com.ar/?=298>.
- « Sorpresas del cronopio », *Perfil* [en ligne], 31 mai 2009. URL: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0369/articulo.php?art=14760&ed=0369>.
- « La realidad política », in GONZÁLEZ, Cecilia, SCAVINO, Dardo et VENTURA, Antoine, *Les armes et les lettres. La violence politique dans la culture du Río de la Plata des années 1960 à nos jours*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010.
- « A propósito de mi vida, de León Trostky », *Centro de Estudios, Investigaciones y publicaciones León Trotsky*, non daté [en ligne]. URL: <http://www.ceipleontrotsky.org/A-proposito-de-Mi-vida-de-Trotsky-Martin-Kohan>.

b. Chronique *Perfil*

- « El nuevo gran DT », *Perfil* [en ligne], 15 novembre 2008. URL: http://www.perfil.com/contenidos/2008/11/15/noticia_0003.html.
- « La mamá de Kitu », *Perfil* [en ligne], 6 décembre 2008. URL : http://www.perfil.com/contenido/2008/12/06/noticia_0001.html.
- « El mal de la vaca loca », *Perfil* [en ligne], 26 décembre 2008. URL: http://www.perfil.com/contenidos/2008/12/26/noticia_0030.html.
- « Destello de lucidez », *Perfil* [en ligne], 20 février 2009. URL: http://www.perfil.com/contenidos/2009/02/20/noticia_0042.html.
- « Dos propuestas », *Perfil* [en ligne], 3 avril 2009. URL: http://www.perfil.com/contenidos/2009/04/03/noticias_0036.html.
- « La muerte de un escritor », *Perfil* [en ligne], 17 juin 2009. URL: http://www.perfil.com/contenidos/2009/07/17/noticia_0040.html.
- « Pornografía y verdad », *Perfil* [en ligne], 4 avril 2011. URL: http://www.perfil.com/contenidos/2011/02/04/noticia_0036.html.
- « Últimos índices de pobreza », *Perfil* [en ligne], 20 mai 2011. URL: http://www.perfil.com/ediciones/2011/5/edicion_573/contenidos/noticia_0005.html.
- « La oferta del rubro 56 », *Perfil* [en ligne], 5 août 2011. URL: http://www.perfil.com/ediciones/2011/8/edicion_596/contenidos/noticia_0024.html.
- « Lo que sabemos del futuro », *Perfil* [en ligne], 29 décembre 2012. URL: http://www.perfil.com/ediciones/2012/12/edicion_740/contenidos/noticia_0010.html.
- « Sin cuidado », *Perfil* [en ligne], 12 janvier 2013. URL: http://www.perfil.com/ediciones/2013/1/edicion_744/contenidos/noticia_0005.html.
- « Llegar al desacuerdo », *Perfil* [en ligne], 5 avril 2013. URL: <http://www.perfil.com/columnistas/Llegar-al-desacuerdo-20130405-0044.html>.
- « Llegar al desacuerdo », *Perfil* [en ligne], 13 avril 2013. URL: <http://www.perfil.com/columnistas/Llegar-al-desacuerdo-20130413-0066.html>.
- « Convivencia », *Perfil* [en ligne], 22 juin 2013. URL: http://www.perfil.com/contenidos/2013/06/22/noticia_0056.html.
- « Cien días », *Perfil* [en ligne], 28 juin 2013. URL: <http://www.perfil.com/columnistas/Cien-dias-20130628-0036.html>.
- « En guardia », *Perfil* [en ligne], 6 juillet 2013. URL: <http://www.perfil.com/columnistas/En-guardia-20130706-0039.html>.

c. Blog de *Eterna Cadencia*

- « Así de sencillo », *Eterna Cadencia* [blog], 27 novembre 2009. URL: <http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=5422#more-5422>.
- « Hemingway por Salas », *Eterna Cadencia* [blog], 2 février 2011. URL: <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2011/11907>.
- « Piglia por Cortés Rocca », *Eterna Cadencia* [blog], 23 février 2011. URL : <http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=12234#more-12234>.
- « Fogwill por Freire », *Eterna Cadencia*, 9 mars 2011. URL: <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2011/12485>.
- « Nabokov por Halsman », *Eterna Cadencia* [blog], 6 avril 2011. URL: <http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=12943>.
- « Amor y revolución », *Eterna Cadencia* [blog], 20 avril 2011. URL: <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2011/13239>.
- « Sábado por Facio », *Eterna Cadencia* [blog], 11 mai 2011. URL: <http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=13579>.
- « Zurita por Poirot », *Eterna Cadencia* [blog], 2 novembre 2011. URL : <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2011/17405>.

Bibliographie critique

Entretiens et tables rondes avec Martín Kohan

- ABADÍA, Martín, MARILUNGO, Emiliano, SANTANDER, Roberto, « Entrevista a Martín Kohan: la literatura hoy en día está acuartelada », *La periódica revista dominical* [blog], 26 février 2009. URL: <http://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2009/02/26/entrevista-a-martin-kohan-la-literatura-hoy-en-dia-esta-acuartelada/>.
- ABRAMOWSKI, Ana et DUSSEL, Inés, « Martín Kohan : « La escuela tiene que separar la buena de la mala literatura, sin remordimientos », *El Monitor* N°16, Ministerio de Educación[non daté]. URL : <http://www.mcy.gov.ar/monitor/nro16/conversaciones.htm>.
- Anonyme, « Kohan, Jeanmaire y Magnus debatieron sobre viejitos piola y no tanto », *Revista Ñ, Clarín* [en ligne], mai 2010. URL: http://weblogs.clarin.com/diariodelaferia/2010/05/05/kohan_jeanmaire_y_magnus_debatieron_sobre_viejitos_piolas_y_no_tanto/.

- BARROS ESCORCIA, Libardo, « Cómo vivir no sabiendo cuando en verdad se sabe », *Inventario*, Lauren Mendinueta [blog], 2 avril 2008. URL: <http://www.laurenmendinueta.com/tag/libardo-barros/>.
- BERLANGA, Ángel, « La teoría revolucionaria abarca la vida cotidiana », *Página/12*, 21 août 2006. URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-3510-2006-08-21.html>.
- BORDÓN, Juan Manuel, « El escritor Martín Kohan gana en España el premio Herralde », *Clarín*, 11 mai 2007. URL: <http://edant.clarin.com/diario/2007/11/06/sociedad/s-03801.htm>.
- CEBALLOS, Dardo, « Museo de la Revolución : entrevista a Martín Kohan », *Club de fun* [blog], 9 juin 2007. URL: <http://www.clubdefun.com/news.cgi?accion=vernew&id=60>
- CLARO, Matías et GALLEGOS, Francisco, « Martín Kohan / Entrevista en texto », *Ojo seco* [blog], 25 mars 2013. URL: <http://ojoseco.cl/2013/03/martin-kohan-entrevista-en-texto/>.
- DI CIÓ, Mariana et SCHMUKLER, Enrique, « Entrevista a Martín Kohan », *Letral* [en ligne], Número 1, 2008. URL : www.proyectoletreal.es/revista/descargas.php?id=18.
- FRIERA, Silvina, « Prefiero recuperar las antinomias », *Página/12* [en ligne], mai 2005. URL : <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-51073-2005-05-15.html>.
- « La imaginación es la impotencia, no el poder », *Página/12* [en ligne], avril 2010. URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-17582-2010-04-12.html>.
- GUERRIERO, Leila, « Martín Kohan, literatura bajo control », *El País* [en ligne], 17 juillet 2010. URL: http://elpais.com/diario/2010/07/17/babelia/1279325556_850215.html.
- HERNÁNDEZ, Diana, PACHECHO, Mariano et REY, Juan, « Entrevista a Martín Kohan », *Prensa de Frente* [en ligne], 15 août 2011. URL: <http://www.prensadefrente.org/pdfb2/index.php/new/2011/08/15/p6626>.
- HOUNIE, Analla, « La literatura no compensa ni redime nada. Entrevista con Martín Kohan », *Perfil* [en ligne], 28 février 2010. URL: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0448/articulo.php?art=20175&ed=0448>.
- LEA, Richard, « Why Martin Kohan won't tango », *The Guardian* [en ligne], 17 septembre 2010. URL: <http://www.theguardian.com/books/2010/sep/17/martin-kohan-wont-tango>.
- PIRO, Guillermo, « Un tiempo de horror eficaz », *Revista Ñ*, *Clarín*, 29 juin 2002. URL: <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/06/29/u-00601.htm>.

- REY, Pedro, « Una variación sobre Malvinas : éxito y derrota, según Martín Kohan », *Diario El Mercurio* [en ligne], 16 décembre 2007. URL: <http://diarioelmercurio.cl/detalle/index.asp?id={6ea22ce4-64d2-4ddb-91ea-cf42590c5ace}>.
- SAAVEDRA, Guillermo, « Martín Kohan vuelve a los tiempos de la dictadura para ensayar un estudio del mal », *Revista Rolling Stone* [en ligne], 1er août 2002. URL: <http://www.rollinestone.com.ar/583039-martin-kohan>.
- SASTURAIN, Diego, « Martín Kohan : “ Ganar un premio tiene una parte de orgullo, pero trato de sosegarla », *Revista Ñ, Clarín*, 24 décembre 2007. URL: <http://edant.revistaeniel.clarin.com/notas/2007/12/27/01572825.html>.
- TRIFARÓ, Analía , « Hacer con pasión. Un encuentro a solas con el Dr Martín Kohan », *BWN Patagonia* [en ligne], 17 mai 2007. URL: http://www.bolsonweb.com.ar/diariobolson/detalle.php?id_noticia=4790.
- VANNUCCHI, Edgardo, « Entrevista a Martín Kohan. Narrar los tiempos del horror », *Tesis 11* [blog], 26 janvier 2010. URL: <http://www.tesis11.org.ar/entrevista-a-martin-kohan-narrar-los-tiempos-del-horror-2/>.
- VITULLO, Julieta, « Charla con Martín Kohan », *Revista Hispamérica* N°110, août 2008. Extrait mis en ligne en novembre 2009. URL : <http://vanguardiaytradicion.blogspot.com/2009/11/charla-con-martin-kohan.html>.
- ZUNINI, Patricio, « El día del escritor », Entretien avec Martín KOHAN, Lucía PUENZO et Miguel VITAGLIANO, *Eterna Cadencia* [blog], juin 2009. URL: <http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=2276#more-2276>.
- (modérateur) et MELCHIORI, María Agustina (transcription), « La cadencia del asunto », Cycle de rencontres entres écrivains, Buenos Aires, 2008. URL : <http://hablandodelasunto.com.ar/?p=890>.
- , « Hay algo más que contar historias », *Eterna Cadencia* [blog], 13 mars 2009. URL: <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2009/593>.
- , « Una novela de odio », *Eterna Cadencia* [blog], 12 avril 2010. URL: <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2010/7436>.
- ZUY, Alejandro, « Martín Kohan », *Leedor.com*, 15 février 2008. URL: http://www.leedor.com/notas/2417--martin_kohan.html.

Travaux critiques

- BECERRA, Juan José, « El arte de la restricción », URL: http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/becerra_kohan.htm.
- DALMARONI, Miguel, « La peor conversación argentina », Bazar Americano [en ligne], 2002. URL: http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/conversacion_dalmaroni.htm.
- LENNARD, Patricio, « Titanes en el ring », *Página/12, Radar* [en ligne], 15 mai 2005. URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1565-2005-05-21.html>.
- SARLO, Beatriz, « Lo blando y lo podrido », *Perfil* [en ligne], avril 2009. URL : <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0458/articulo.php?art=20893&ed=0458>.
- SEGADE, Lara, « Desde el desierto: las fuerzas erosivas de la ficción en *Ciencias Morales* (Martín Kohan) y *La mirada invisible* (Diego Lerman) », *Anclajes* N° XVI [en ligne], juillet 2012. URL: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-46692012000100005.
- SUÁREZ, Patricia, « 1967 y la infancia peligrosa », *Otro lunes. Revista hispanoamericana de cultura* n°9 [en ligne], août 2009. URL: <http://otrolunes.com/archivos/09/html/estelunes/este-lunes-n09-a08-p01-2009.html>.
- VINELLI, Helena, « Los *Cautivos*... como reescritura, reversión y parodia de la palabra ilustre de Echeverría », *Hologramática literaria*, Número 1, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, 2005. URL : <http://www.cienciared.com.ar/ra/usr/10/86/kohan.pdf>.

1. THÉORIE LITTÉRAIRE

Ouvrages théoriques

a. Usuels

- ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS, *Diccionario del habla de los argentinos*, Buenos Aires, Espasa, 2003.
- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010.
- Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*, 22ème édition. Consultable en ligne, URL: www.rae.es
- PIERREL, Jean-Marie, *Trésor de la Langue française*, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, 2005. Consultable en ligne, URL : <http://www.cnrtl.fr>

b. Théorie littéraire

- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard, 1964.
- BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 2009.
- , *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 2010.
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- , *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
- (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- BONY, Jacques, *Lire le romantisme*, Paris, Dunod, 1992.
- CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.
- NOVALIS, *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1975.
- PIGLIA, Ricardo, *Nombre falso*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- , *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- ROSSET, Clément, *Le Choix des mots*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1995.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.
- VERSINI, Laurent, *Le roman épistolaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

c. Narratologie

- FUCHS, Catherine et VICTORRI, Bernard, *La polysémie. Construction dynamique du sens*, Paris, Hermès, 1996.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GREIMAS, Julien Algirdas, « Réflexions sur les modèles actantiels », in *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986.
- HÉBERT, Louis, « Les fonctions du langage », in HÉBERT, Louis (dir.), *Signo* [en ligne], Québec, 2011. URL: <http://www.signosemio.com>
- HOPKINS, John, « La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant », *Cahier de narratologie* [en ligne], décembre 2005. URL : <http://narratologie.revues.org/37?lang=es>
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

d. Littérature et histoire, littérature et politique

ARISTOTE, *La Politique*, Vrin, 1995. (traduction de J. TRICOT).

AVELLANEDA, Andrés, « Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta », in Adriana BERGERO et Fernando REATI (comp.), *Memoria colectiva y política del olvido*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1997.

BARTHES, Roland, « Le discours de l'histoire », in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

RAMA, Carlos, *La historia y la novela y otros ensayos historiográficos*, Buenos Aires, Nova, 1970.

FEBVRE, Lucien, *Combats pour l'Histoire*, Paris, Armand Colin, 1992. [Version en ligne]. URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/febvre_lucien/Combats_pour_lhistoire/febvre_combats_pour_histoire.pdf

CAMPANELLA, Hebe Noemí, *La novela histórica argentina e iberoamericana hacia fines del siglo XX (1969-1999)*, Buenos Aires, Vinciguerra, 2003.

GAMERRO, Carlos, « ¿Rodolfo Walsh o Manuel Puig? » in Cecilia GONZÁLEZ, Dardo SCAVINO et Antoine VENTURA, *Les armes et les lettres. La violence politique dans la culture du Río de la Plata des années 1960 à nos jours*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010.

GENGEMBRE, Gérard, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006.

JITRIK, Noé, *El No-Existente caballero. Ensayo sobre la forma del personaje en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Megápolis, 1975.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.

SEMILLA DURÁN, María Angélica, « El cuerpo convulso de la escritura : *Una sola muerte numerosa*, de Nora Strejilevich », in GONZÁLEZ, Cecilia, SCAVINO, Dardo et VENTURA, Antoine, *Les armes et les lettres. La violence politique dans la culture du Río de la Plata des années 1960 à nos jours*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010.

SIGAL, Silvia, *Le rôle politique des intellectuels en Amérique latine. La dérive des intellectuels en Argentine*, Paris, L'Harmattan, 1996.

TABAROVSKY, Damián, *Literatura de izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004.

d. Littérature argentine

- ACCOCE, Juliana, « La arenilla dorada » : el mito de la superioridad porteña en la ficción del Estado liberal. Un análisis de *Juvenilia* de Miguel Cané », XI Congreso Nacional de Literatura Argentina, 2001. URL: <http://www.puertodeletras.files.wordpress.com/2011/05/ponencia.pdf>
- ATTALA, Daniel, DELGADO, Sergio et LE MARCHADOUR, Rémi (dir.), *L'écrivain argentin et la tradition*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Mondes Hispanophones, 2004.
- EMILIOZZI, Irma, *Esteban Echeverría*, Madrid, Fundación Ignacio Larramendi, 2010. URL : http://www.larramendi.es/i18n_catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000611
- JITRIK, Noé, *Panorama histórico de la literatura argentina*, Buenos Aires, El Ateneo, 2009.
- , « Soledad y urbanidad. Ensayo sobre la adaptación del romanticismo en la Argentina », in *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1960.
- PREMAT, Julio, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, coll. « Tierra firme », 2009.

e. Humour, rire, ironie

- BAUDELAIRE, Charles, *De l'essence du rire*, Litteratura.com [format numérique]. URL : <http://baudelaire.litteratura.com>
- KLATZMANN, Joseph, *L'humour juif*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 1998.
- PRÉVOST, Maxime, *Rictus romantiques. Politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002.
- RABINOVITCH, Gérard, *Comment ça va mal ? L'humour juif, un art de l'esprit*, Paris, Bréal, 2009.
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.

f. Intertextualité

- BLOOM, Harold, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de citation*, Paris, Seuil, 1979.
- LAFON, Michel, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990.
- RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2002.

h. Œuvres littéraires de référence

- Anonyme, *Les Mille et Une Nuits*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1949 [édition en ligne], tome I. URL : http://classiques.uqac.ca/collection_documents/galland_antoine/mille_et_un_e_nuits_t1/mille_et_une_nuits_t1.html.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Flammarion, 1991.
- BORGES, Jorge Luis, « Emma Zunz », *Obras completas*, tome 1, Buenos Aires, Emecé, 2010.
- BUZZATI, Dino, *Le Désert des Tartares*, Paris, Robert Laffont, 2012.
- CANÉ, Miguel, *Juvenilia*, Buenos Aires, Centro Editor de Cultura, 2008.
- DANTE, *La Divine Comédie*, « L'Enfer », Paris, Flammarion, 1992.
- ECHEVERRÍA, Esteban, *El matadero, La cautiva / El matadero*, Buenos Aires, Emecé, coll. « Memoria argentina », 1999.
- FERREYRA, Gustavo, *El desamparo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- FOGWILL, Rodolfo, *Los pichiciegos*, Buenos Aires, Interzona, 2006.
- GUSMÁN, Luis, *Villa*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.
- HERNÁNDEZ, José, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Eudeba, 2006.
- LEVRERO, Mario, *La novela luminosa*, Buenos Aires, Mondadori, 2008.
- LUGONES, Leopoldo, *Odas seculares*, 1910. Consultable en ligne. URL: <http://www.los-poetas.com/c/lug1.htm#A LOS GAUCHOS>
- MÁRMOL, José, *Amalia*, Madrid, Cátedra, 2000.
- MUSSET, Alfred de, *On ne badine pas avec l'amour*, Paris, Bordas, 1995, p. 26
- ORWELL, George, *1984*, Paris, Gallimard, 1996.
- QUIROGA, Horacio, « El almohadón de plumas » in *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Buenos Aires, Losada, 1973.
- , « A la deriva », in *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Buenos Aires, Losada, 1973.
- SORIANO, Osvaldo, *A sus plantas rendido un león*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986.
- STEVENSON, Robert Louis, *L'Étrange cas du docteur Jekyll et de Mister Hyde*, Paris, Livre de poche, 1999.
- STORNI, Alfonsina, *Mundo de siete pozos*, Buenos Aires, Tor, 1934.
- WOOLF, Virginia, *La Traversée des apparences*, Paris, Flammarion, 2001.
- , *La Promenade au phare*, Paris, Éditions Stock, 2010.

Films

- CURTIZ, Michael, *Casablanca*, 1942.

LANZMANN, Claude, *Le dernier des Injustes*, 2013.

LERMAN, Diego, *La mirada invisible*, 2010.

LOSEY, Joseph, *The servant*, 1963.

2. HISTOIRE, SOCIÉTÉ

a. Culture populaire et culture de masse, culture lettrée

BAKHTINE, Mikhaïl, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2000.

BOURDIEU, Pierre et PASSERON, Jean-Claude, « Sociologues des mythologies et mythologies des sociologues », *Les Temps modernes*, vol.XIX, n°211, 1963.

DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992

MARX, William, *Vie du lettré*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

MORIN, Edgar, *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962.

SARLO, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna; intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004.

VIRILIO, Paul, *Le futurisme de l'instant. Stop-Eject*, Paris, Galilée, 2009.

ZUBIETA (dir.), *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Paid, Ana María, Buenos Aires, Paidós, coll. « Estudios de comunicación », 2004.

b. Histoire et histoire politique argentines

Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, *Nunca Más*, Buenos Aires, Eudeba, 1984. URL: <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/>

FRANCO CRESPO, Antonio, *100 masones. Su palabra* [format PDF]. URL :<http://elaleph.com>, p. 59.

PIGNA, Felipe, *Los mitos de la historia argentina*, Tome 2, Buenos Aires, Booket, 2009.

ROMERO, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001.

SERRAT, O., « Investigación. Leyes de Obediencia Debida y de Punto Final », Universidad Nacional de Mar del Plata, 2005. URL:<http://www.mdp.edu.ar/index.php?key=3971>.

c. Civilisation et barbarie

JITRIK, Noé, « Bipolaridad en la historia », *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1960 [en ligne]. URL: <http://www.literatura.org/jitrik/njT1c.html>

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques. Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du contrat social. Écrits politiques*, in *Œuvres complètes* (vol. III), Paris, Gallimard (La Pléiade), 1964.

–, *Émile ou de l'éducation*, Garnier Flammarion, Paris, 1966.

SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo o Civilización y barbarie*, Buenos Aires, Centro Editor de Cultura, 2005.

d. Dictature et totalitarisme

ARENDT, Hannah, *Les origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, 2002.

BAYARD, Pierre, *Aurais-je été résistant ou bourreau ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013.

CALVEIRO, Pilar, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2004.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 2000.

SEMILLA DURÁN, María Angélica, « Las voces del silencio », *Amerika* [en ligne], mars 2010. Mis en ligne le 12 octobre 2010. URL: <http://amerika.revues.org/1391>.

VEZZETTI, Hugo, *Pasado y presente : guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XX, 2002.

e. Conflit, antagonisme, marxisme

BALIBAR, Étienne, *La philosophie de Marx*, Paris, Éditions La Découverte, 2010.

BENASAYAG, Miguel et DEL REY, Angélique, *Éloge du conflit*, Paris, Éditions La Découverte, 2007.

BENASAYAG, Miguel et SCAVINO, Dardo, *Pour une nouvelle radicalité. Pouvoir et puissance en politique*, Paris, Éditions La Découverte & Syros, 1997.

BLONDEL, Éric, *L'amour*, Paris, GF-Flammarion, 1998.

BRUAIRE, Claude, *La dialectique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1985.

DREYFUS, Louis (dir.), « Karl Marx l'irréductible », Paris, *Le Monde, hors-série*, 2012.

ENGELS, Friedrich et MARX, Karl, *Manifeste du Parti communiste*, Édition électronique réalisée par Jean-Marie TREMBLAY. (Traduction Laura LAFARGUE). URL : http://classiques.ugac.ca/classiques/Engels_Marx/manifeste_communiste/Manifeste_communiste.pdf.

HAMPSHIRE, Stuart, *La justice est conflit*, Paris, Éditions Markus Haller, 2011.

MORIN, Edgar, *Pour et contre Marx*, Paris, Temps Présent, coll. « Racines et Ruptures », 2010.

PLATON, *La République*, Livre VI, in *Œuvres Complètes*, Paris, Librairie Garnier Frères [en ligne]. URL : <http://ugo.bratelli.free.fr/Platon/PlatonRepublique.pdf>.

SIMMEL, Georg, *Le Conflit*, Paris, Circé, 1992.

f. Mythe

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BAUZÁ, Hugo Francisco, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

FEINMANN, José Pablo, *El mito del eterno fracaso*, Buenos Aires, Legasa, 1985.

LABOURDETTE, Sergio Daniel, *Mito y política*, Buenos Aires, Editorial Troquel, 1987.

MARDONES, José María, *El retorno del mito. La racionalidad mito-simbólica*, Madrid, Editorial Síntesis, 2000.

MONNEYRON, Frédéric et THOMAS, *Mythes et littératures*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2002.

NASCIMBENE, Mario, *San Martín en el Olimpo nacional. Nacimiento y apogeo de los mitos argentinos*, Buenos Aires, Biblos, 2002.

PONS, María Cristina et SORIA, Claudia (dir.), *Delirios de grandeza. Los mitos argentinos : memoria, identidad, cultura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2005.

SARLO, Beatriz, *Instantáneas : medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*, Buenos Aires, Ariel, 1996.

ANNEXE

ENTREVISTAS

Martín

KOHAN

POR MATÍAS CLARO Y FRANCISCO GALLEGOS

Martín Kohan (Buenos Aires, 1967) nos cuenta, al principio de la conversación, que su padre se jactaba de haber leído mucho, sin embargo en su casa habían pocos libros. “Entonces, ¿dónde fue a parar esta biblioteca mitológica de papá?”, se pregunta.

Se sabe que Kohan es tímido. Él mismo lo ha declarado en entrevistas y reportajes. Le cuesta sentirse cómodo en un lugar desconocido, con gente que no le sea familiar. No es que sea un *outsider*. No, nada de eso: sólo se siente mejor, más tranquilo, en los lugares que acostumbra estar, con las personas que acostumbra ver. Por eso quiso que la entrevista fuera en la librería Eterna Cadencia, un espacio que él siente como propio. No sorprende, entonces, que la gente que trabaja acá lo salude con cariño, le pregunten por Boca y Defensores y por cómo van sus clases de Teoría Literaria. Kohan conversa de fútbol y de la universidad, se toma un café, pide agua mineral y se nota que está relajado.

La entrevista avanza y la gente entra y sale de la librería. Hay mucho movimiento de público. Pese a que nosotros estamos sentados al fondo, algo apartados de los clientes, por un momento pienso en si eso

incomoda a Kohan: tantas personas rondando, eligiendo libros y llevándose los a sus casas. Parece no darse cuenta porque habla con soltura y pasión de las obras que su papá, se supone, leyó, de los escritores que lo han marcado y lo fascinante que es la experiencia de escribir y de intentar armar un artefacto estético perfecto.

Después de un buen rato la conversación termina. Apago la cámara y guardo las cosas en una mochila. Martín se para y va a mirar unos estantes, pasando la vista en los títulos, tomando uno, hojeándolo. La librería está casi llena. Kohan, que ahí se siente como en su casa, no lo nota. Debe estar pensando si ese libro que tiene en las manos es una de las novelas que, tal vez, su padre tenía en la biblioteca.

KOHAN, EL LECTOR

- En tu casa, ¿se leía?

- Yo vengo de una casa en la que la literatura estaba muy prestigiada y nadie la practicaba. En mi casa estaba la idea de la lectura y el incentivo de la lectura. Había una retórica muy insistente alrededor de

lo que es leer, pero la escena completa, por ejemplo, de mis padres leyendo, era muy esporádica o completamente ausente. Yo decidí –digo “decidí”, porque es una palabra demasiado fuerte si uno piensa en los siete u ocho años de edad-, o más bien opté por creer en lo que decían y no en lo que hacían, sobre todo en el caso de la figura de mi papá. Tenía un discurso verdaderamente mítico respecto de un pasado suyo de grandes lecturas. Digo “mítico”, porque presiento que lo fundamental era completamente falso, pero que tenía el brillo del mito, de una gran biblioteca, de una gran vida en la que había sido un gran lector. Y eso, como puede pasar con los mitos, se había desvanecido –no se sabe muy bien cómo-; o sea, la caída de eso también era mítica. Habitualmente lo presentaba como el derrumbe de su vida (o uno de los derrumbes de su vida). “Adónde fue a parar esa gran biblioteca y su gran vida y adónde había ido a parar ese gran lector que había sido”. Yo nunca creí demasiado en eso. Nunca creí en la verdad de ese relato, pero siempre admiré la mitología de ese relato. Entonces, decidí responder a esa mitología, probablemente, porque desde muy chico me gustó leer.

- Entonces, ¿comenzaste a leer por “prestigio”?

- Fue un inicial. Después se convirtió en otra cosa, que fue una experiencia de placer. Todas las huellas o las señales de prestigio aparecieron desde el discurso de mi papá, que mi mamá seguía con prudencia, con una especie de asentimiento. Yo lo recuerdo más a mi papá insistiendo. Digo, por fuera del mundo escolar, donde eso tiene otras características. Pero como en mí fue una práctica antes que una retórica –yo no andaba por la vida hablando de la lectura, pero sí me había puesto a leer-, eso cobró otro sentido para mí. Ese discurso del prestigio fue un impulso, pero no fue lo que lo sostuvo. Lo que sostuvo mi relación con la lectura fue encontrar ahí

una experiencia de absoluto placer. Desde el prestigio uno obedece, no lo sostiene. El asunto fue que una vez que yo me metí en eso, encontré un tipo de placer al que no estaba dispuesto a renunciar, al que no estoy dispuesto a renunciar. Y que en mi infancia se superpuso muchísimo con otra forma del placer que yo ya entonces cultivaba, que era el placer de estar solo. Incluso, no puedo discernir qué generó qué, o si una cosa generó la otra o, más bien, se fueron potenciando y constituyendo mutuamente, que era el gusto de ponerme a leer y el gusto de poner aparte lo demás y estar

“El discurso de mi papá, sobre el prestigio de la lectura, fue un impulso, pero no fue lo que lo sostuvo. Lo que sostuvo mi relación con la lectura fue encontrar ahí una experiencia de absoluto placer. Desde el prestigio uno obedece, no lo sostiene. Un placer al cual yo no estaba dispuesto a renunciar”.

un poco solo. Un poco bastante solo. Muchos de mis recuerdos y evocaciones de escenas de felicidad en la infancia eran irme un poco de todo, lo que implicaba irme también un poco de todos y, en el tesoro de mi soledad, estaba también el tesoro de la lectura. ¿Qué llevaba a qué? ¿Ponerme a leer para poder quedar un poco solo? ¿Lograr estar un poco solo para poder ponerme a leer? Quiero pensar que las dos cosas a la vez. Entonces, lo que afianzó el hábito en mí de la lectura fue, justamente, encontrar ahí, un placer que se volvió irrenunciable.

- ¿Cómo fue tu desarrollo como lector?

- Ese relato mitológico -el de mi padre-, a la vez, hacía referencia de las que yo, evidentemente, tomé nota. **Oscar Wilde**, por ejemplo, era una referencia central de ese imaginario. (**Aldous**) **Huxley** también. De los que también recuerdo, **José Ingenieros** -un ensayista argentino- para un moralista como mi papá, uno no podía desenvolverse en la vida sin haber leído *El hombre mediocre*. Y un poco más adelante, a los quince o dieciséis años -yo soy del '67, por lo que quince o dieciséis años suponen los años '82 y '83, es decir, en Argentina, los años del final de la dictadura y del retorno a la democracia- hubo una presencia muy fuerte, en esos años y en esa

“En mi infancia, la lectura se superpuso muchísimo con otra forma del placer que yo ya entonces cultivaba, que era el placer de estar solo. Incluso, no puedo discernir qué generó qué, o si una cosa generó la otra o, más bien, se fueron potenciando y constituyendo mutuamente, que era el gusto de ponerme a leer y el gusto de poner aparte lo demás y estar un poco solo”.

sociedad, de cierto tipo de autores e intelectuales ligados al exilio y la cultura de lo que ahora se llama “progresismo”. De ahí me fascinó **Mario Benedetti**. Leí mucho

sus libros a los dieciséis o diecisiete años, como *La tregua*, los *Cuentos completos*, los poemas. Pero hay algo, un tipo de cultura de izquierda bien pensante, que incorporé fuertemente en esos años. (**Julio**) **Cortázar**, por ejemplo, que además muere en el '84, y que es el paradigma del intelectual comprometido. Fui para atrás, a sus primeros cuentos. O (**Gabriel**) **García Márquez**, a quien leo en esos años, porque a la vez en mi casa algunos libros suyos estaban. *Cien años de soledad* estaba. *Flores robadas en los jardines de Quimes*, de **Jorge Asís**, también estaba. *Las tumbas*, de **Enrique Medina**, prohibidísimo por ser un libro fuertísimo de un chico en un orfanato, estaba. Yo te diría que entre los trece y quince años pasé por esa combinación, de los libros de mi casa con el mundo de izquierda comprometida reivindicada en esos años y el policial.

- ¿Qué autores te han impactado?

- Hay ciertos autores que han hecho del castellano algo tan extraordinario que son los que leo con mayor deslumbramiento. Yo te diría que hay una vertiente de (**Jorge Luis**) **Borges**, obviamente. Con Borges descubrí la perfección en la literatura argentina, de que lo perfecto era posible. Era posible y, a la vez, imposible. O sea, lo perfecto es posible porque Borges lo hizo y ya es imposible porque ya lo hizo Borges. Ya no es perfecto: ya es borgiano. Y, después, una zona (**Ricardo**) **Piglia** - (**Juan José**) **Saer**, eso ya más adelante, ya en la universidad. Uno de los impactos más grandes en la literatura traducida que he leído es (**William**) **Faulkner**, obviamente y casi predeciblemente en niveles altísimos. Es decir: esto es narrar. E incluso cierta idea de la literatura, como contar una buena historia, a mí eso siempre me ha sonado demasiado ingenuo, blando, simple, pobre, porque mi idea de lo que es narrar, después de **Faulkner**, como cálculo que le puede pasar a cualquiera, es

otra para siempre. En el comienzo de *El sonido y la furia*, cuando va desde el primer bloque hacia el segundo, cuando la continuidad de la novela resignifica las primeras cien páginas, yo, como pocas veces, paré. Mi relación de fascinación con los libros no consiste, como suele pasar, como muchas veces pasa, en devorarlos. Al revés, los libros que me fascinan, me ponen en una situación de esperar un poco. Me obligan a tomar aire. Cuando yo llegué a ese punto de *El sonido y la furia*, necesité reacomodar mi idea del relato, por decirlo más simple, y del mundo, por decirlo más amplio.

KOHAN, EL ESCRITOR

- En tus inicios como escritor, ¿qué autores te marcaron?

- El cambio decisivo, en ese sentido, tiene que ver con el momento en que entro a la carrera de letras. Yo conocí en la carrera de letras mi mapa de lecturas, de valores literarios. Mi perspectiva de lector cambia decisivamente y aparece, en mi vida, **David Viñas, Ricardo Piglia y Juan José Saer**. Y esos son los autores que definitivamente me marcan. La literatura de **David Viñas** -que además fue mi profesor en el primer año de la carrera de letras-, su escritura crítica y su escritura ficcional tuvieron un peso y una influencia sobre mí enorme en esos años - cuando yo tenía diecinueve, veinte, veintiuno- en que yo ya sabía que me gustaba escribir, donde dedicarme a escribir era un hecho. Si de eso pudiera derivarse una relación más estable con la escritura, eso que se llama "ser escritor", comenzó a aparecer como posibilidad e intriga en esos años.

- ¿Qué elementos son importantes en tu escritura?

- Mi relación y el objeto de placer con la escritura es mi relación con el lenguaje, y

no conmigo mismo. Conmigo ya estoy el resto del día y ya tengo bastante. La escritura, por suerte, me lleva a otro lado. La experiencia de escribir, la tremenda intensidad de la experiencia de escribir está absolutamente ligada a la relación con las propias palabras, con el texto, la trama, la forma y el lenguaje en un nivel de compenetración absolutamente alto donde no hay lugar para nadie más, ni siquiera para mí. El *yo* que está puesto ahí es el *yo* que está escribiendo. Esto no lleva a ninguna displicencia en el sentido de que yo escribo para mí mismo, porque tampoco escribo para mí mismo: escribo para el lenguaje, si vos querés. Escribo para la literatura. Escribo para escribir. Pero como es mentira que no me importa que me lean, y es men-

“Mi relación de fascinación con los libros no consiste, como suele pasar, como muchas veces pasa, en devorarlos. Al revés, los libros que me fascinan, me ponen en una situación de esperar un poco. Me obligan a tomar aire. Cuando yo llegué a ese punto de *El sonido y la furia* (William Faulkner), necesité reacomodar mi idea del relato, por decirlo más simple, y del mundo, por decirlo más amplio”.

tira que no pueda importarme cómo me lean. Si me leen bien, si yo siento que me leen mal, si me siento entendido, si siento que no era así cómo había que leer, si hay una valoración o un aprecio por lo que es-

cribí, o si hay rechazo, me afecta mucho. Pero todas esas son expectativas, reacciones, halagos o desdichas que corresponden a la esfera de la publicación. Es decir, en el momento que leo que está terminado, que lo corregí y que lo entregué, se cierra el ciclo de la escritura y ya ahí comienza – estoy ahora exactamente en ese punto – el ciclo de la publicación. El texto es ya lo que es, el ciclo del amor entre el texto y

“Mi relación y el objeto de placer con la escritura es mi relación con el lenguaje, y no conmigo mismo. (...) La experiencia de escribir, la tremenda intensidad de la experiencia de escribir está absolutamente ligada a la relación con las propias palabras, con el texto, la trama, la forma y el lenguaje en un nivel de compenetración absolutamente alto donde no hay lugar para nadie más, ni siquiera para mí”.

uno se completó, ahí está el texto que va a salir solo. Porque el texto tampoco soy yo. Yo nunca he sentido que, supongamos, gané el Premio Herralde. *Ciencias morales* ganó el Premio Herralde. Porque es el texto el que va ahí y hace su recorrido.

- Para ti, ¿qué sentido tiene escribir?

- Hay varias corrientes que tienden a desestimar eso, o a defenestrarlo. Pero para mí, la idea de armar un artefacto estético perfecto es una ambición insuperable, como Borges. Pero hay, sin duda, concepciones de la literatura bien distintas; muchas de esas son, por ejemplo, concepciones vitalicias. A lo (Ernest) Hemingway: salir, vivir, narrar, más que escribir. Yo ni salgo, ni vivo y, si narro, no queda de otro modo. Mientras que mi fascinación del objeto estético perfecto, a mí me parece una ambición irreprochable. Y cuando se dice que eso es frío, geométrico – *La vida instrucciones de uso*, de (Georges) Perec, por ejemplo –, a mí esos armados perfectos me fascinan. Volviendo a la música también, la idea de poder recuperar algo del orden de la perfección de las formas. A mí me parece absolutamente legítimo y, en mí, es una ambición. Lo que no quiere decir que no haya ahí un relato, una historia, un sentido, que no haya ahí pasión. La vieja y equivocadísima discusión sobre Borges de una literatura abstracta y geométrica a una literatura de la vida y de la pasión como si la abstracción geométrica no pudiese ser apasionante. 